

# التحليل النفسى والأدب

تأليف: چان بيلمان نويل

ترجمة: حسن المودن





اهداءات ٢٠٠٤

مجلس الأعلى للثقافة

الطبعة

**التحليل النفسي والأدب**

هذه ترجمة لكتاب

**PSYCHANALYSE  
ET LITTÉ RATURE**

**JEAN BELLEMIN - NOEL**

**الإشراف الفنى والغلاف: محمود القاضى**



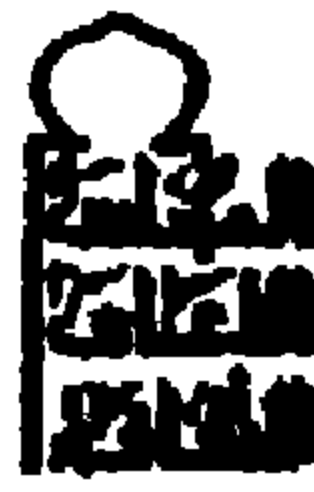
المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

# التحليل النفسي والأدب

تأليف: جان بيلمان نويل

ترجمة: حسن المودن



١٩٩٧







## تنبيه

إن التحليل النفسى (أقصد بذلك التيار الفرويدى)، أفضل من علم، هو فن فك ستن حقيقة فى كل القطاعات المغزة فى التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان؛ أى كما «يحكيها» لآخر أو لنفسه. ولأنه لا يميز ذاتاً عن موضوع المعرفة، فهو ينفى وجود ذات محددة أو ممكنة التحديد، وموضوعات فكر ليست بعد مسكونة، وملتوية بواسطة حيل، ومبادرات، ورغائب جزء من الذات.

إنه يستند إلى نظرية وإلى ممارسة، بلا تقنيات إلزامية، بلا شفرات شفافة، وبلا نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ، وبلا معالم ثابتة. إنه بنيلوب P`enelop`e ناسجاً وفاكاً نسيج لوحته كما نصنع حياتنا.

وبناء عليه، سيكون وهماً الحديث عن التحليل النفسى من خلال تعليقات وحواش «بسيطة» هي المتداولة فى هذه السلسلة. فالقارئ لن يجد هنا قط عرضاً منظماً للمفاهيم التى يستند إليها التحليل النفسى، وهو لن يصير أكثر من ناقد يحلل نفسياً منه محلاً متمرساً. وإذا منح لجرى قراءته نظرة شاملة عن الفرضيات، والمناهج، والنتائج المعنية، وإذا تطالع إلى تعميق اهتمامه، فلن يتعب، لا هو ولا أنا دون فائدة.

(المترجم).







## المقدمة:

القراءة من خلال التحليل النفسى:

«إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغى أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم يتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم فى معرفة النفس شيوخنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم بعد من بلوغها».

(س. فرويد «هذيان وأحلام» غراديثا، جونسون، ١٩٧١م، ص ١٢٧).

لقد عمّر التحليل النفسى الآن أكثر من ثلاثة أرباع القرن؛ أى أنه أقدم من فيزياء إنشتاين النسبية ببعض السنين، ولنا كامل الحق فى أن نأمل بأن تبدو فرضياته للجميع غير قابلة للجدال، وألا يوجد بعد من يؤاخذ هذه السيدة العجوز على ارتداء ملابس داخلية مغرية بقصد إغراء فاقدى البوصلة داخل مجتمع تطهرى.

وسواء قبلناه بحسن نية أو بسوئها، فإن فرويد قد ألحق بالكائن الإنسانى ما يسميه فى مقالته «إحدى صعوبات التحليل النفسى» (ضمن مؤلفه «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى» ١٩١٧م) الجرح الثالث الذى يصيب «حبة لذاته». فإذا كان كوبرنيك قد أرغم الإنسان على الإقرار بأن كوكبه الصغير لم يعد مركزا للعالم، وإذا كان داروين قد أوضح بأنه ليس أكثر حظا من الحيوانات الأخرى، وأنه ليس سوى ذى أصل رائع، فإن فرويد نفسه قد بين أن «الأنا ليست سيدة بيتها الخاص» (ص ٤٦).

ذلك لأن قوة دفاع اللذة تتواجد فىنا إلى حد يستحيل معه الإلمام بكامل تدجينها. كما لا يخلو من أهمية أن نعرف بأن إرادتنا وزكاعتنا ليسا مطلقين بما أن جزءا



كبيراً من أنشطتنا الذهنية ينقلت من مراقبة الوعي، وإذا كنا منزوعين من مكانتنا السامية في الكون وفي محيطنا الحيوي، فإننا بهذه الصفة أيضاً في إطار هذه النفس التي قلّما كانت مصدراً لمجدنا ومواساتنا: هناك أشياء تفكر بداخلنا وتوجّه أفعالنا مع أفكارنا، دون حتى أن نحاط علماً بحدوث بعض الظواهر. وكون الإنسان يحسّ بأنه أصيب في عزّة نفسه - في نرجسيته - ليست هذه المسألة الأكثر أهمية، ذلك لأنه قد عرف مثل هذه الإصابات. لقد كان من الضروري أن ينتصر على كثير من المقاومات المتمثلة في التقاليد والديانات ليسرع اندمال ذلك الجرح.

لذلك، فإن جهد فرويد في هذه المسألة وأثر اكتشافه هما على جانب كبير من الأهمية، وقد برهنت حركة التحليل النفسي في بداياتها على أن الغوص في خبايا العصابي أسهل من رفض الأحكام المسبقة المتفوقة على التقديرات العلمية والانطباعات الصالونية، ذلك لأن رقابات الإيديولوجية أكثر فعالية وعناء من الكبت الموجود داخل كل فرد، وضغوطات العائلة والمدرسة والدين والمؤسسات وثقل المجتمع المنظم داخل اقتصاد معين وثقل الفلسفة السائدة، أو ما يُسمّى بالتجربة، أو امتلاك «الحسّ السليم» المعقول والعقلاني، لكنه أبدا عاجز عن التفكير. كل هذا نحن ضحاياه ومستفيدون منه في الوقت نفسه، فنحن عميان لأننا مغمرون، وانتهازيون لأننا معميون. وكل هذا يسكن في دواخلنا في فكرنا ولغتنا.

أما العنصر الثاني من ثنائيتنا فهو الأدب. هذا الذي عن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم؛ لأن اللغة التي اكتسبناها من خلال علاقاتنا اليومية مع أبنائنا وأقاربنا لا تصلح إلا للفعل: طلب شيء أو الاستجابة له من أجل العيش. وإجمالاً فشيء فقط كالأدب (وقد كان شفوياً في العصور والحضارات التي لم تعرف الكتابة) يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني واشتغاله الاجتماعي والذهني. إنّ تصورات «النبيلة» ورؤيته للعالم تترسّخ باحتكاكها بالأساطير - أي ما تنبئ قراءته - وبالخرافات الدينية والملاحم المدنسة والمحكيات النموذجية والقصص والمسرح والاعترافات المؤثرة نثراً كانت أو شعراً.

وإذا كان الكلام يأتي من الخارج، بعيداً أو قريباً في الغياب، ويأتي من زمن آخر،



من زمن قديم أو حديث: ولا يأتينا أبداً من هنا والآن حيث يكفى الكلام.

لكنّ الأدب شيء آخر غير هذا الجسد المحنط قليلاً أو كثيراً بأفكار جاهزة تكونت خارج السياق الراهن الذى يتجادل فيه كل واحد: فالأدب ليس فقط مجموع خطابات مدونة قبلنا أو بعيداً عنا، بل هو أيضاً خطاب مُتفرد. وكثيراً ما رأيناه وافتقدناه «مُجدياً ورائعاً»، فجدواه تتجلى فى إمتاعنا، وروعته فى بقاءه غير صالح للاستعمال قصد الاستمرار فى الحياة، فالخطاب الأدبى يعنى خطاباً زائفاً عن الواقع، ومن هنا سحره ومأساته وحظه العجيب.

إن فهم المؤلفات التى تُشكّل جزءاً من الأدب، والتى تتراكم شيئاً فشيئاً لتشكيل ميدان صلب تاركة الغبار يتطاير من ربح اللاجوهري، لينسرب الرمل على منحدر النافع - وهو ما نسميه الكلام المتداول والكتابات الديدانكتيكية - ذلك أن إيجاد الأسباب التى تجعل هذه المؤلفات تتجاوز مؤلفيها وعصرها ودائرتها اللغوية، هى أمور لن يتم تحقيقها فى يوم واحد ومثل الاعتراف بالتحليل النفسى وإلى حد ما بفضله فإن تثمين أصالة ما هو أدبى قد تتطلب عملاً شاقاً. نكتفى بالقول بأنه تحتم قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط، وبالصبط، ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله. وكما أن النفسى لم يكن نوعاً من الكتلة الموحدة المشتملة على تدرجات وتوزيعات للاختصاصات، فإن كتابة الروائع الأدبية لا يمكن إدماجها فى نقل رسالة محملة بمعنى واحد واضح، ذلك أن الكلمات المتداولة عندما تجمع بطريقة معينة، تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فإن الكتاب هم أناس، عند الكتابة، يتحدثون بدون علمهم أشياء هم لا يعرفونها بدقة. إن القصيدة تعرف أكثر من الشاعر.

وإذا كان المعنى فائضاً فى النص، فإنه يوجد فى مكان ما نقصان فى الوعى. والحدث الأدبى لا يحيا إلا إذا انطوى فى نفسه على جزء من انعدام الوعى أو من اللاوعى نفسه. أما مهمة النقد فى كل الأزمنة فهى الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبصفة عامة، بما أن الأدب يحتوى فى دواخله على شيء من اللاشعور، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حدّ المزج. إن مجموع الآثار



الأدبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، كما تقدمها حول الكيفية التي يدرك بها الإنسان في الوقت نفسه هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. إن هذه المجموعة من الآثار هي سلسلة من الخطابات وهي تصور للعالم: صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص وبالثقافة في آن. وتيار التحليل النفسي يتقدم بطريقة مماثلة: إنه جهاز مفاهيمي يعيد تشكيل العمق النفسي، ويشيد نماذج لفك الشفرة. وإذا كان جسد النص والتجويد النظري ينتميان إلى أنظمة الواقع المختلفة (المواد الخام في مقابل وسائل التحرر)، فلا ينبغي أن نغض الطرف عن أن رؤية العالم من خلال الآداب الجميلة والتقاط تأثيرات اللاشعور يشتغلان بنفس الطريقة: فهما نوعان من التفسير، وطريقتان للقراءة، لنقل إنهما قراءتان. ذلك لأن الأدب والتحليل النفسي «يقرآن» الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي. وبشكل أكثر عمقا، يتجلى قاسمهما المشترك في كونهما ينفيان كل لغة واصفة من مجاليهما: إذ ليس هناك فرق بين الخطاب الذي يستند إليهما وبين الخطابات التي تكونهما. فنحن نعرف أننا لن نتمكن أبدا من الانفصال عما نقوله، ومع ذلك فإننا نرسم هدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

إن اكتشاف اللاشعور يسائل مرة أخرى المعرفة التي نملكها عن النفس البشرية، أي تلك المعرفة التي نعيش بها في كل دقيقة - فما كتب وما زال يكتب وما أقرأه مخترق، دون علمي، من طرف طاقات هائلة (ومخرفة): فماذا عن قراءتي اليوم؟ ومن جهة أخرى، يؤثر التحليل النفسي على اللغة باعتبارها موصلة للحقيقة والاستلاب داخل الروابط القائمة بين الأشخاص وفي داخل الشخص نفسه: ماذا يعلمني التحليل النفسي عن موطن هذا التمرين المتميز للغة والذي هو مجموع الأدب، حيث يعبر الواقع السري للفرد عن نفسه أحسن تعبير؟ هذه أسئلة محتملة. في هذه الحالة تصبح غاية البحث على هذا الشكل: القيام بوصف المبادئ، وجرد الوسائل التي قدمها لنا التحليل النفسي لإنجاز أفضل قراءة للأدب.

سيكون علينا، إذن، أن نستكشف، ليس فقط في تنوعها بل في تاريخها، مختلف التوجهات لما يمكن تسميته بنوع من التعميم «المقاربة النفسانية للحقل الأدبي». ذلك



أن كل واحدة من تلك المقاربات قد ترعرعت في لحظة مختلفة وبحظوظ متباينة وكثافات متغيرة.

بعد أن ننتهي من تقديم محاولات فرويد حسب ترتيب ظهورها، سنستعرض التفرعات والنتائج التي قدمتها إلى حدود العصر الحالي. وسيكون هدفنا محققاً إذا كان لدى الفضوليين، من هذه السلسلة (\*) التي تؤثر في جمهور واسع، ميل يكاد يكون شاملاً إلى صيغ تدخل المنظور النفساني تجاه المظاهر المتعددة التي من خلالها يكون الأدب حاضراً، حياً، فعلاً بالنسبة إلى فئة من الناس نتمنى أن يزداد اتساعها.

وفي الختام، نستحضر إحدى عبارات فرويد التي لا تخلو من طرافة:

«إن العمل التحليلي محفوف بالهشاشة والمعاناة، بحيث لا يمكن استخدامه كما النظارة التي نلبسها عند القراءة ونخلعها عند الذهاب إلى النزهة».

(س فرويد - محاضرات جديدة في التحليل النفسي - ١٩٧١، ص ٢٠١).

لنخرج، إذن، إلى النزهة بحثاً، إن لم يكن عن أفضل نظارة للقراءة، فلا أقل من البحث عن أحسن نظارة من أجل قراءة أفضل.

---

(\*) سلسلة «ماذا أعرف؟ Que sais je?» التي نشر بها هذا الكتاب.







## الفصل الأول القراءة مع فرويد

«بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الإبداعات الشعرية أولاً، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك (....) إنها المشاكل الأكثر سحراً من كل تلك التي تتلاءم مع تطبيقات التحليل النفسي».

(س. فرويد - خمسة دروس في التحليل النفسي - ١٩٧١م، ص ١١١ - ١١٢).

بداية هذه طُرفة، قد تكون باطلة أو صحيحة، إلا أنها صائبة. لقد حدث أن ردّ مؤسس التحليل النفسي على أحدهم بعد أن سألّه عن أساتذته بحركة مشيراً إلى رفوف خزانته حيث تظهر روائع الأدب العالمى.

لقد كان فرويد مولعاً بكل أنواع الأدب: كان قارئاً كبيراً كما كان قارئاً نافذاً، وثقافته هي التي كانت منذ مائة سنة مقررّة في التعليم الثانوى بالنمسا. هي ثقافة كلاسيكية، لكنها أكثر تنوعاً وأكثر عالمية وأكثر عمومية من نظيرتها في فرنسا. وعلى سبيل التمثيل، فالأسماء التي تستحضرها ريشته أغلب الأحيان هي أسماء مؤلفين كانت قد صارت مشهورة حوالى ١٨٧٠م: أرسطوفان، بوكاس، سرقانتس، ديدرو، جوته، هيبيل، هين، هيزود، هوفمان، هومير، هوراس، لوتاس، ميلتون، مولير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سويفت، وبالنسبة إلى الكتاب المعاصرين: دوستوفسكى، فلوير، أناتول فرانس، إبسن، كبلين، توماس مان، نيتشه (١)، شوبنهاور، برناردشو، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج. وما يستخلصه من قراءاته هو، أولاً، تلك الصيغ الناجحة التي طبعت ذاكرته التي سمحت له بترصيع نصّه بشواهد، تبعاً لما تقتضيه الكتابة الجيدة في زمنه. إنها بالأخص معرفة بالدوافع التي تسيّر الناس، أولاً عن طريق تشبّع (هذا الرأس مال من



الحكمة والتجربة العميقتين الذي نكتسبه كلنا من خلال الاحتكاك بالآثار التمثيلية)، ثم بالدخول بمبادرة منه إلى مدرسة العباقرة الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

لهذا، غالباً ما نراه يكشف اعتقاده الراسخ بأن النصوص التي تُعدّ خالدة قادرة على أن تكون مُوجّهات، هكذا:

«ويتضح - وعلى كل حال، فهذا ما يعرفه الروائيون والعارفون بالقلب الإنساني منذ القدم - أن انطباعات هذه المرحلة الأولى من حياتي تترك أثراً يتعذر محوها (...) إلخ»، (حياتي والتحليل النفسي - فرويد، ١٩٧٠، ص ٤٢).

لقد كان فرويد مبهوراً ببعد نظر هذه العقول الخارقة التي لا تملك وسائل التحليل، متأثراً بنظراتها، أوصافاً ومحكياتٍ، لكنه ليس مبهوراً إلى حد العمى. بالعكس، لقد كان يحدّث على الفهم، ومن هنا قوة أبحاثه وجهوده باتجاه تطبيق منهجه العلمي<sup>(٢)</sup>، الذي ابتكره شيئاً فشيئاً، على اللفز الذي سبق له تقريباً أن أضاعه.

### ١ - ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسي؟

لا ينبغي أن يؤدي مصطلح التطبيق إلى تفسير معكوس. فهو عادة ما يشير إلى ما يُستعمل في ميدان معين من مبادئ، ووسائل بحث تنتمي إلى حقل معرفة مغاير، تبعاً للحالة المسماة «علماً أساسياً أو علماً ملحقاً».

هكذا، نعلم إلى الرياضيات في كل العلوم الدقيقة، وحتى في بعض العلوم الإنسانية (الإحصائيات مثلاً)، أو أننا نستعمل كيمياء الإشعاعات في علم الآثار وعلم الإحاثة باستخدام الكربون ١٤، من أجل تأريخ حَجَرٍ منحوت أو خَزَفَةٍ قديمة. والحال أنه في هذه الحالة التي نشتغل بها، فإن الأمر ليس نمطاً من أنماط الحساب أو جهازاً للقياس ينتمي إلى نظام مختص بالكمية، بل هو نفس شبكة التفسير التي ينبغي أن تصلح لفكّ سَنَنِ الظواهر الإنسانية التي تبدو مُتباعدة جداً عن بعضها البعض (وينبغي أولاً أن تثبت أنها ليست حقاً متنافرة). إن أكبر ابتكار في نظرية اللاشعور إثباته أن الفصل بين مختلف أنشطة ومواقف الإنسان قد كان اصطناعياً.



ما إن يتضح وجود اتصال بين الطفل والبالغ، بين «البدائي» و«المتحضر»، بين الخارق والمألوف، بين المرضى والعادى، فإننا سنرى الحفرة تُردم دفعة واحدة وهى التى كانت تمسك على انفراد كل واحد من الإنتاجات من مثل العرض والحكايات العجائبية ومُحرّمات العشائر البولينية وتنظيم الألعاب وحملاتها عند الصبى الصغير أو الصبية الصغيرة. يوجد أسٌ مشترك - نقصد الميكانيكية المعقدة للغرائز، وأنماط الكتب، وحيل الرغبة الجنسية - بين السلوكات الشاذة والمألوفة لمختلف أصناف الأفراد ومراحل العمر وأصناف الجماعات التى نلقاها على وجه البسيطة. إن الحلم واللعبة والطقس والتداعى السرى والخرافة والأسطورة والحكاية والملحمة والعُدّة والرواية والدعاية وسحر قصيدة ما، كلها لا تشكل موضوعات منفصلة للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون على مواد خام متنافرة. فانطلاقاً من لحظة اعتبار هذه الظواهر الإنسانية على أنها، إلى حدٍ ما، من إنجازات نفس اللاشعور (المقصود به هنا ذلك النظام كما هو، لا تنظيماً فردياً) سيصير مشروعاً أن يشتغل بها المفسر نفسه. ذلك لأن تطبيق التحليل النفسى على قسم من الموضوعات النفسية الخاصة يعنى ملاحظة الطريقة التى تظهر بها الرغبة عبر المواد الخام والسباقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التى يتعدّر تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

ليس لكلمة التطبيق هنا معنى يطابق المعانى التى يتلقاها فى موضع آخر، والأمر لا يتعلق بعملية استيراد - تصدير مع علم مجاور، ولا بالأحرى بإبعاد التحليل النفسى إلى أى مكان، طوعاً أو كرهاً، فتحليل العمليات اللاشعورية مدعو إلى التدخل فى كل مكان يشتغل فيه «الخيال»، يعنى الانفعالات وعمل التخيل، وبشكل أوسع عمل التمثيل والمؤثرات الرمزية. ويمكن لهذا التحليل أن يعتبر نفسه فعالاً كلما انقلب الإنسان على نفسه، وكلما تجاوز نشاطه المعرفى ما هو أكسيومى وفيزيائى وتقنى من أجل الاهتمام بالمظاهر «المموسة» للوجود والتاريخ والمجتمع والفرد. وينبغى أن نتابع فى هذا الشأن: يعمل الرياضى بالأعداد والتوافيق، ويلاحظ الفلكى ما يجرى فى اللامحدود الكبير، والفيزيائى يلاحظ ما يجرى فى اللامحدود



الصغير، والمهندس يهتم بالفعالية المثمرة، لكنهم ليسوا، عندما يتخلصون من اختصاصهم، إلا بشراً، أما فرويد فهو، بنظّارته التي لا تفارقه، ينظر إلى الناس وهم يعملون، كما يدرسهم وهم خارج العمل، وهي لا تغرب عن باله عندما يستريح ذهنه أو عندما ينتقل من شيء إلى آخر. إن النظّارة لا يخاطر أبداً بوضعها بما أنه يخصّص وقته لفكّ سننِ نصّ الأدمى: وإجمالاً، فهو لا يكفّ عن القراءة!

## ٢ - درس فى القراءة:

وبالأحرى عندما يكون بصدد قراءة كتاب فهو لا يكفّ عن التصرّف محلّلاً، إنه يصفى إلى ما يسمعه من النص المكتوب. إلا أننا سنخطئ إذا تصورنا قارئاً «ما بين السطور» متأملاً بإبهام ما يمكن أن يوحى به ذلك أو ما يمكن أن يذكره به. لم يكن نبيا ولا صاحب أفكار - نحيل بهذا الخصوص إلى سارة كوفمان فى طفولة الفن - بل كان مفسّراً، دائم الانتباه إلى الكلمات، إلى الجمل، إلى اللغة. لقد قيل إنه كان يحب الاستشهاد (إلى حد أنه يستشهد كثيراً بصيغه الخاصة). وبعيدا عن أن يكون ذلك من موضوعة العصر، فقد كان دليلا على الأهمية التى يعلقها، لا فقط على «فكر» الملفوظات التى يعرض لها بل وعلى حرفيتها. سنعود إلى الطابع النموذجى لهذا الموقف وإلى أسبابه ونتائجه، أما الآن فلنقل إن هذا الاهتمام بالحرفى قد جنبه السقوط فى الميتافيزيقا، والوقوع فى تصوف يستحيل إمساكه نظريا. ف «يونج» مثلا، لم يحافظ على هذه الصرامة القيّمة، وكان من الضرورى أن نفهمه منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنه ينحرف نحو شكل جديد من علم النفس لا يستحق عنوان التحليل النفسى.

فمن ناحية التكوين، كان المعلّم القيينى طبيبا مبطّنا بعالم، وكان يمتنع عن أن يشتهر وأن يعتبر نفسه فيلسوفا: كانت تستوقفه الأفعال أولا، وبعدها التشييدات فى نطاق عرضها للأفعال، ولا لشيء غيرها. إن الانتباه إلى الجزئيات متعايش مع منهج علمى حريص على سماع أقوال المريض الكاملة وتذوق الخطاب الوجيز للكتاب. عندما نعلم إلى الاستكمال من الخارج، نقع فى الهوة ونصير شرّاحا وكهنة وعرفاء القرية. ماذا ستشبهه مأساة «أوديب - الملك» لو انتهت عند حدّ الكشف عن



مرتكب المحارم وعند عقاب ما للباطل؟ من المهم أن ننتبه، ونحن نقف على خطورة الخطأ الذى ارتكبه - «عن لا وعى» لأن وحى الآلهة ليس أوضح من العَرَض - إلى كونه لم يذهب إلى حد الانتحار أو الحكم على نفسه بالسجن مدى الحياة؛ بواسطة سفود مسروق من چوكاست فقاً عينيه لكى يعاقب نفسه «هناك حيث ارتكب إثماً». وطبعاً، فهو بهذا يخصى نفسه لكن رمزياً، بقلب إشارات الجريمة نفسها بما أن شيئاً ما من الأم - الزوجة هو الذى أصابه فى ذلك الموضع الأكثر حيوية فيه، «بؤبؤ عينيه»، والذى عن طريقه بالضبط انتهى مفاتها الأنثوية، أبموت الرغبة يدفع أوديب الثمن الحقيقى لأجل أن يعيش بعد ذلك فى الألم والحداد، بدل إغراق نفسه، كما تمنى ذلك فى لحظة من اللحظات، فى البحر - حيث كان سيتذوق البركة المضاعفة بالالتحاق بالأم وإدراك الموت(٣)..... وفرويد هنا لا يحتل مكان الدليفة La pythie التى تنبأ موحى إليها من أبولون Apollon، بل إنه فى مكان مساعدتها (يسميه اللاتينيون مفسراً Interpreter)، الوسيط الذى يتوسط بين كلام الله إليهم وأذن المستشار؛ فهو يأخذ مكانه بين ما يظهره بدقة المؤلف التراچيدى وما يجوز لنا إدراكه فيه مع إقامة الوزن للبنيات اللاشعورية التى تظهر والدفعات الليبيدية التى تشق طريقها بالرغم من معارضة الرقابة.

ليس قصدنا الآن مناقشة قيمة أى فكّ لسنتها، ليس أكثر من مناقشة مشروعية «إخضاع» أسطورة مقدمة من خلال قصيدة درامية لقراءة تفسيرية من النوع التحليلي بدل إخضاعها لشرح تأويلي anagogique أو لنقل إيديولوجي. ينبغى أن نشدد على القراءة بنظارة فرويد، فهى قراءة داخل الأثر الأدبى، باعتباره نشاط كائن إنسانى، وباعتباره نتيجة هذا النشاط، لما يقوله دون أن يظهره لأنه يجهله، هى قراءة ما يُخفيه من خلال ما يُظهره لأنه يظهره من خلال هذا الخطاب، بدلاً من أى خطاب آخر. ولا شئ مجانى، فالكل يدلّ وما يستثير فرويد هو قذائف اللاشعور. إن النص بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن وينبغى فكّ سنتها - لماذا؟ أولاً وطبعاً، من أجل مساعدة المحلّل النفسى على التحكم فى مناهجه فى «الترجمة» (التي ليس لها علاقة كبيرة بعمل المترجم بالمعنى العادى كما سنرى) وعلى تثبيت



مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية؛ وهذا مكسب حقيقى للمعرفة التى يملكها الإنسان عن نفسه. لكن على الأخص، فيما يهمنا، من أجل أن يساعد التحليل النفسى القراءة على إنتاج تام لحقيقة الخطاب الأدبى، على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالى، على إسماع كلام آخر بحيث إن الأدب لا يحدثنا فقط عن الآخرين بل وعن الآخر فينا.

إنّ التفسير يقود إلى نمط من الفائدة متميز كلية. وبما أن الأمر يتعلق هنا بعمل، فإننا نحب أن نقول مع أنفسنا إنه سيحصل على جزاء، وأول ما يدخل فى الحساب إشباع فى الفهم (ولو فى الوهم، ينبغى أن نعترف بذلك)، هذا الابتهاج باكتشافنا السرّ، وإدراكنا رغم الصعوبات معنى من اليقين أنه ممتع، سيرى التحليل النفسى فى هذا صدىً للفضولات القديمة عند الطفل إزاء كل ما له فى صمت الآباء والأجساد علاقة باختلاف الجنس والأجيال وبلغز الولادة ونبواعت اللذة أو الممنوعات. إنه ابتهاج، وإن لم يكن لا شعوريا، فجذوره تغوص فى أقدم الانفعالات المنسية، ويتلاقى بلا شك مع ابتهاج آخر أقل وضوحاً هو ذاك الذى يغذّيه حصول التبادل بين اللاشعورات.

إن سلسلة الإنتاجات المتخيّلة التى من داخلها تقوم الرغبة بتشغيل بنياتها ليست خصبة إلى ما لا نهاية، بما أن ثيماتها تقتصر على التنظيمات الأولية (الشفوية، الشرجية، الفالوسية وبدائها) وعلى مثلث أوديب البسيط والمعقد فى الوقت نفسه. هكذا، إذن، يمكننا أن نتصور أن لا شعور القارئ يستثمر التسهيلات المقدمة لتحريك الكبت، من جهة، بالاندماج فى الاستيهامات التى يسبرها، ومن جهة أخرى، بالتعرف عند الآخر على الحيل والمهارة التى تساعدها على أفضل خداع لرقابته الخاصة. ربما أنه نوع من التواطؤ تتبادل فيه المشاهد النموذجية ووصفات الإخراج. والمصدر الثالث للمتعة، مع استمرار المصادر السابقة الذكر، هو نوع من الوضع التحويلي الذى يبدو أنه يتأسس عند معاشرة نص ما، نص قادر على إحداث تقمصات وعلى تحريك استثمارات انفعالية قوية وعلى فرض نوع من الإغراء على الذات. وكل هذه الأشياء (التي لها الفضل فى اعتياد القارئ على لغة



أكثر تقنية) ستتاح لنا الفرصة للعودة إليها. إن التعلق الذي نحسه إزاء كتاب ما، على الأقل أثناء قراءته، «يمتصّ كل قدرات الروح»، كما سبق أن قال باسكال: إنه تقريباً فعل حبّ. وسواء شعرنا بها بوضوح أو لا، فإن الروابط التي تتأسس تسمح بتحريك في الاتجاهين، فلا شعورى الخاص يحول رؤيتى عما أقرأه وما يضعه الكتاب فى الظل هو ما يغذى فى داخلى أحلام يقظة تتخذ لونا لا منتظرا. وطبعاً، فالقراءة ليست معالجة ك्लينيكية، لكن يمكن أن نتذكر أنه فى المعالجة الكلينيكية يحثنى المحلل ويساعدنى فى صمت على قراءة هذا النص الذى تكتبه طمأنينتى على الأريكة وتقدمه إلينا معاً.

### ٣ - الكتابات الفرويدية:

لقد جنى فرويد الشئ الكثير من قراءاته كإنسان فاضل. لقد خبّر متع كل القراء، وحتى متع هذا القارئ، الأكثر انتباهاً الذى ينصت فى الكتاب إلى اللاشعور (بإعادة تشغيل الاستيهامات وبتثمين العمل)، لكن إضافة إلى هذا، فهو يجنى أثناء القراءة التوجيهات التى تهتم بحثه، كذلك البراهين التى تثبت صلاحية وخصوصية فرضياته (٤).

ويعرف كل من له فكرة عن تأليف فرويد أنه كتب عن الفنانين والكتاب، وعن الظواهر الأدبية والمؤلفات المتميزة. لهذا، سنقدم فى الحين قائمة بأهم كتبه ومقالاته التى كرسها بالخصوص لهذه المشاكل، مع الإشارة إلى أن حجم الطبعة الفرنسية يكون فيها النص سهل المنال، وإلى أننا نتبع الترتيب الكرونولوجى.

- ١٩٠٧م: «هذيان وأحلام» غراديفكا، جونسون.

- ١٩٠٨م: «الإبداع الأدبى وحلم اليقظة» (وأحسن عنوان سيكون: الشعاع والخيال، «ضمن مؤلف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي»).

- ١٩١٠م: «ذكرى من طفولة ليوناردو فانشى».

- ١٩١٣م: «ثيمة العلب الثلاث» («اختيار العلب»). ضمن مؤلف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي».

- ١٩١٤م: «موسى - ميشال أنج» (ضمن «مقالات فى التحليل النفسى



التطبيقي»).

- ١٩١٦م: «بعض النماذج من طبائع مستخرجة من طرف التحليل النفسى» (ضمن مؤلف: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي).

- ١٩١٧م: «ذكرى من الطفولة فى - Dichtung und wahrheit لجوته - (ضمن مؤلف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي»).

- ١٩١٩م: «الغربة المقلقة» (ضمن «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي»).

- ١٩٢٨م: «دوستويفسكى وقاتل والديه».

يصرح المؤلف فى كتاب أوتوبيوغرافى؛ وهو يقدم إمكانات نظريته فى إطار ما يُسمى اليوم بالأبحاث المتعددة المذاهب: بأن «أغلب تطبيقات هذا التحليل قد بدأت بأعمالى الخاصة» (ضمن مؤلفه: «حياتى والتحليل النفسى»، ص ١٧٩). ويكون لهذه الجملة رنين خاص عندما نحصرها فى حقل الدراسات الأدبية، لأنه من الواضح أن فرويد قد شق الطريق فى هذا الميدان أمام كل أنماط المقاربة، من دراسة للانفعال الجمالى والإبداعية الفنية إلى قراءة نص واحد مروراً بتحليل الأجناس والحوافز والكتاب. ونحن سننطلق من أعماله كلما أردنا دراسة تطورها عبر مَنْ استندوا إليه من محللين أو نقاد الأدب.

ويبقى أن نبدي بعض الملاحظات بخصوص أعمال هذا القارئ النموذجى. والملاحظة الأولى تهم حالة الاهتمام المتواصل فى كتاباته النظرية والتقنية، بالاستناد إلى الأسماء الكبيرة والعناوين الكبرى فى الأدب العالمى. هكذا خضعت حالة أوديب للدراسة طوال حياة فرويد، فى واقعها الأدبى كما فى تركيبها النووى، ابتداء من رسالته إلى فليس يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٧م وصولاً إلى «مختصر التحليل النفسى» (١٩٣٨م). وتوضح الملاحظة الثانية أنه فى مناسبة خاصة أنجز فرويد تحليلاً كLINIKIA لذهانى بالاشتغال فقط على كتاب أوتوبيوغرافى مكتوب من طرف هذا الذهانى: الرئيس المشهور شريير («خمسة دروس فى التحليل النفسى»).

الثالثة أن فرويد كان بلا شك يفضل تفضيلاً مؤكداً نصوص الكتاب بحيث تكون



الكتابة مخترقة و«مشتتة» بشكل زائد. ولهذا لم يذهب نسبياً بعيداً بأبحاثه حول الميثولوجيات والفولكلور. لقد أوكل فرويد هذه العناية من جهة لأوتورانك، ومن جهة أخرى لتيودور رايك وجيزا روجيم - («حياتى والتحليل النفسى» (ص ٨٥ - ٨٦). هكذا، نجد تحليلات «الطوطم والتابو» تنطلق من الوثائق الإثنوغرافية بالدرجة الأولى بشكل أقل مما تنطلق من التأليفات والشروحات التى اقترحها الأنثروبولوجى فرايزر.

وختاماً، فإن القائمة أعلاه قد تركت جانباً صنفاً من المؤلفات لا يدور بشكل ظاهر حول الموضوعات «الأدبية»، لكنه ذو إسهامات جوهرية بالنسبة إلى مجموع الفكر الفرويدى المتعلق بعلاقات اللاشعور باللغة، وقد تم تحرير ونشر ثلاثة من هذه المؤلفات قبل الشروع فى تطبيق التحليل النفسى على الأدب، وهى تعرض للحلم والهفوات والنُكت. ويحدث كل شئ كأن مؤلفها قد اعتاد فيها القراءة، بتحديد شروط قراءة عميقة. أقل ما يمكن أن نفعله هو أن نضع أنفسنا تحت إدارته فى المدرسة نفسها.



## هوامش الفصل الأول:

(١) وهنا نقول ونكرّر بأن بينهما قواسم مشتركة إلى حد أنه يفضل ألا يصاحبه «كثيراً» حتى يحافظ حفاظاً تاماً على أصالة فكره الخاص.

(٢) بخصوص مشكل «التطبيق» نحيل إلى:

Mireille Cifali - Freud Pe`dagogue? - Inter - editions, 1982.

(٣) فضلاً عن أن سوفوكل يدفع أوديب إلى الكلام بطريقة تجعلنا نظن أنه يعرف الحقيقة، فالكل في ثيبث Thebe's يتحدث عن المدنيين قاتلي لايس، أما أوديب فهو يتحدث عن «الإثم»، والكل يطالب برؤوس المسؤولين عن الطاعون. ووحده أوديب من يبحث عن «المجرم». إنه توقع دالّ، إنها هفوة فاضحة، نحيل إلى:

Driek VAN DER STERREN - Oedipe - (1948) - ed . Francaise 1976. P49.

(٤) لنقدر، إذن، هذه الملاحظة: «إن الاهتمام بالتحليل النفسي قد عرف انطلاقاته في فرنسا مع رجال الآداب....» («حياتي والتحليل النفسي، ص ٧٩»).



## الفصل الثانى قراءة اللاشعور

«الفن هو المجال الوحيد الذى تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا . ففى الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، وبفضل الوهم الفنى، تولد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كأن الأمر يتعلق بشيء من الواقع. لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد - الطوطم والتابو - ص ١٠٦)

إن الحلم هو «الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى. وقد كان هذا صحيحاً من الناحية التاريخية، أو هو كذلك تقريباً، بما أن «تفسير الأحلام» (١) هو أول كتاب يظهر موقعاً من طرف فرويد لا غير. ومن المثير أن يظهر هذا الكتاب (فى أقل عدد) على رفوف المكتبات خلال الأسابيع الأخيرة من القرن التاسع عشر. وهذا صحيح أيضاً بما أن الأحلام كانت قد احتلت المكانة الأولية فى إظهار أول تحليل، التحليل الذاتى لفرويد: إن جزءاً مهماً من الوثائق المستعملة تصدر عن الحالم الذى يعرفه فرويد جيداً، والذى كان دوماً فى متناول يديه. ويبقى هذا صحيحاً إلى يومنا هذا بما أن المحللين يدعون المحللين (٢) وقت المعالجة إلى حفظ وتسجيل أحلامهم (الليلية) كما أحلام يقظتهم (النهارية)، من أجل حكيها خلال الجلسات لتكون مادة للعمل تسمح بالنفاذ إلى رغباتهم المكبوتة.

وفى الواقع، فإن فرويد قد أدرك فى وقت مبكر أن الحلم يمثل الإنجاز المتنكر لرغبة منسية - أو على الأقل محاولة إنجاز - الذى يأتى لينضاف إلى تحقق أمنية أكثر راهنية، باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق، ويتساؤل عن الأسباب التى تجعل الأمنيات السرية (التفكير المستتر) تتحول لتؤلف هذه القصة بلا رأس ولا



مؤخرة، هذه السلسلة الغربية من الصور والأفعال والأقوال التي نعرفها جميعاً (المحتوى الظاهر)، كان فرويد قد توجه إلى وضع الحلم في نفس مستوى العرض، بحثاً له عن أصل، عن قيمة، عن دلالة أخرى غير تلك التي تضمن حماية النوم (الضرورة البيولوجية). ولهذا تستند نظرية اللاشعور كلها، من الخيط إلى الإبرة، إلى وصف بعض الميكانيكات الدقيقة. والحال أن الحلم الذي يعالجه المحلل هو المحكى الذي ينتجه الحالم في حالة اليقظة، بدءاً من اللحظة التي يسترد فيها وعيه؛ فما رأيناه وسمعناه وتحملناه وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحياناً، في غضون وضع أقل تيقظاً، لا ندركه إلا فينا بالتذكر وقت اليقظة، نحكيه لأنفسنا، ويمكن حكيه للآخرين، إنه من الملفّظ، إنه قبلاً هذا الذي تسميه اللسانيات بالملفوظ السردي.

### (١) عمل الحلم:

يقدم حلم نفسه كنص: هو جمل مسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار المموسة (إنها التمثيلات)، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا (إنه الانفعال). لنتفق جيداً على أن الأمر لا يتعلق برسالة أرسلها «أحدهم» يختفى في أعماقنا، يأتي من خبايا الطفولة، في اتجاه هذه «الذات» التي تجد نفسها مضطرة إلى استقبالها، إلى فك سennها والتجاوب معها عند الاقتضاء بالكيفية المناسبة؛ ذلك لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية تفسد كل شيء. إن الحلم لا يتكلم ولا يفكر: وفرويد يقول بشدة إنه «عمل» (في كتابه «تفسير الأحلام» الفصل السادس). ويقارنه باللفظ الرمزي قائلاً إن «أسلافنا وقعوا في خطأ عندما أرادوا تفسيره باعتباره رسماً» (ص ٢٤٢) (٢)، في حين أن هذه الرسوم الصغيرة تمثل، «تحضر هنا على أنها» حروف ومقاطع وكلمات مطلوبة للتعين والجمع في جملة.

ليس هناك من نبعث إليه بالبرقية، كما ليس هناك من يفك اللفظ الرمزي - إلا إذا اهتم به المحلل. هناك الرغبة التي ليست لها علاقة كبيرة بالحاجة، وإلا كان ممكناً إشباعها وإسكاتها، والحال أن هذا يصرخ بلا نهاية في مركز تمفصل جهازنا العضوي وجهازنا النفسي، صراخ الابتهاج وصراخ الضيق؟ هناك دوماً رغبة

مستعدة لانتهاز فرصة تسمح لها بشق الطريق حتى الأمكنة التي ستحظى فيها بإسماع صوتها، حتى الخشبة التي سيشغل فيها مسرحنا اليومى، المسرح الذى تتحرك فيه بلا انقطاع شخوص فى ديكور معين وهى تحاكي وتحكى قصصا، بمجرد ما يكف الوعى اليقظ عن الاشتغال على موضوع أو هدف محدد. أما ذكريات اليقظة التي لاتزال طرية، فهى تستمر فى الوجود منظمة بشكل ملتبس حسب انشغالات النائم (الأساسية أو الثانوية، فلا أحد يقوم بالفرن) وتأتى دفعة من اللاشعور - الذى لا يمكنه أبدا فى معناه الدقيق التقدم كما هو إلى الشعور - لتحتل مكان المخرج فارضة على الخشبة مقاطع من سيناريو خاص بها. بيد أن العيب الأكبر لهذه المقارنة يكمن فى أن العرض المسرحى يفترض جمهورا، فى حين أنه لا يمكننا أن نجد أمام خشبة الحلم ولا حتى فى الكواليس لا متفرجين ولا عمال المسرح، وحتى مكنى الملقن فهو فارغ، وإن بدا أنه يساعد على انفعالات البخارات والقرقرات. لو وجد متلق لهذه الحكيات، لما عرفت هذه الأخيرة طريقها إلى الوجود: لا نحصل بعد فوات الأوان إلا على إعادات الإنتاج، لا ممر «مباشر»، هناك «تسجيلات» انتقائية تحضر بعديا.

وبدقة، فرغبة الحلم تتكلم، حين تجد طريقها إلى التعبير، من أجل ألا تقول شيئا. وفعل الكلام (التلفظ) هو الذى يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها، وعندما يحصل لها الكلام (الاشتغال) تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلا واحداً من الإشباعات: إنها، إذا أردنا، قد عبرت عن نفسها وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصارتها، لاتنتظر أحدا كى يرد الجواب أو يرضيها. والأهم بالنسبة إلى اللاشعور يكمن فى الطريقة التى يلاعب بها ممثليه، وفى قوة الإلقاء والتشوير الذى يفرضه، وفى البهلوانيات التى يرغمهم عليها، وفى طريقة التعجيل بنصهم الذى يحفظونه عن ظهر قلب. ولهذا، ينبغى أن نرى فيه قوة وشكلا، فهو، ليس دفاعا ولا التماسا ولا تصريحا ولا زئبقا ولا مجموعة من الذكريات، «إنه لا يؤسس لا تعبيراً اجتماعيا ولا وسيلة لفهم أنفسنا». يقول فرويد نفسه («محاضرات جديدة فى التحليل النفسى»، ص ١٤): إن كلمة الحلم تسع نهائيا ثلاث ظواهر واضحة: طاقة رغبة (تكتسح الخشبة)، وسلسلة مفككة من المسرحيات، محكى هذه التمثيلية الإيمائية الذى أعيد تنظيمه، أنا الذى كنت (فيما يبدو) فى الوقت نفسه القاعة والخشبة والحافة والممثلين والمدير - الأوهام والعرائس والتكشيرات والظلال.



لنترك للتحليل النفسى الاهتمام بـجُرد القوى الليبيدية، وللعياذى إبراز علم الأعراض. فما يهمنا، نحن هنا والآن، هو عمل الحلم، وإذا صح القول، ما بين رغبته ومحكيها - رغبة لاتوصف ولا تصاغ أبداً، محكيها هو من يبتكرها فى النهاية (٤). لأنه إلى هذا الحد نتعرف على اشتغال نفسى لم تنته بعد من محاولة قياس التأثيرات. والنص (كما نفهمه اليوم) تكون من هذا العمل وبه. إنه نوع أصيل من العمل، كما المواد الأولية التى تظهر كلما حولتها الصناعة وجمعتها للحصول على نتاج نهائى (وهذا ما يسمى بأثر مما بعد فوات الأوان)؛ إنه نوع أصيل من النص، الذى يقدم للقراءة خطاباً، أو الأصح بعضاً من الخطاب بدون عنوان، بدون قصد سابق، بدون محتوى محدد.

ينبغى أن نزن كل واحدة من هذه العبارات: إن الفراغ الذى ترسمه، بما أنها سلبية، هو نفسه الذى ستجعل منه القراءة تمام الخطاب الأدبى، ولا يتعلق الأمر هنا بأى لعب بالكلمات. ليس هناك متلق محدد: إن رواية ستاندال، التى تريد الحديث عن سنوات ١٨٢٠م والتى تعترف بأنها لن تفهم إلا «بعد مائة سنة» لا تستهدف المعاصرين لها، ولا الفرنسيين، بل نحن بخاصة قراء اليوم أو أى إسكىمى تعلم الألفباء مؤخراً، فجمهورها هو الإنسان، أو كل من يعرف القراءة. وليس هناك رسالة إلى أحد بوجه خاص، فهل بالإمكان طلب أو تعليم أى شىء؟ هل تريد «فيدرا» راسين أن الغرام خطير، وهل هذا هو ما ينبغى أن نطلبه منها؟ لو لم يكن الأمر إلا ذلك، لكان عليها أن تتحمل نشر مقالات حول تربية الفتيات. وليس هناك مرسل: ألا يطمح راسين نفسه إلى هدف آخر غير كتابة أجمل مأساة عن محاكمة مشهورة؟ إن القصيدة لا تنحصر فيما يحسه الشاعر، ولا فيما «تريد قوله» الصور، ولا فى «الانطباع» الذى من الضرورى أن يختبره كل شخص خاضع لتقلبات القصة.

إن التماثل بين الحلم والنص الأدبى، لم يضعه فرويد بالطبع على هذا الشكل: لقد كان يتكلم لغة أخرى، وكان فى جزء كبير سجين تصور آخر عن الأثر الفنى (الذى يعنى، *Sub Specie aeternitatis*) فكرة ثاقبة مقدمة فى ظواهر متناسقة). لكنه شق الطريق إلى إعادة كتابة الحلمى بعبارات النص، والعكس بالعكس. خصوصاً وأنه استخرج قواعد التحويل التى يخضع لها ما يسميه بـ«المحتويات اللاشعورية»، لأن

فرويد قد ورث عن عصره رؤية وضعية وتشبيئية إلى ما يغلى في «قدر الساحرة»، بينما تحاول لغة الحداثة إعادة بناء كلام آخر ملح داخل الخطاب الخاضع لمنطق المساوى (٥) (يعنى داخل الخطاب المتداول). لنستحضر في عجلة قواعد التحويل أو العمليات الأولية. إن عددها أربع:

(١) لا يصاغ إلا ما يمكن أن يكون متصورا (مدركا وظاهرا للعيان بخاصة): يمكن للحلم، كما الفيلم الصامت، أن ينقل ويكرر أقوالا قيلت فعلا، إلا أن عليه أن يظهر ما يحكيه.

(٢) يمكن لكل جسم - شخصا كان أو مكانا أو شيئا - أن يكشف عددا آخر من الأشياء في طرفى شبكة التحويل (يحوى الحيوان الواحد أبا وأخا ومنافسا وشخصية نسائية، وفي مكان آخر، لابد من ثلاث نساء لتجسيد صورة الأمومة).

(٣) وبصفة عامة، فالجوهري منقول نحو موضع ثانوى، وجزئية تافهة قد تحمل الكلمة المفتاح.

(٤) تتقدم المتتالية التى تجمع العناصر اللاشعورية مصوغة ثانويا، يشكل غالبا ما يكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردي أو مسرحي (يسميه فرويد «واجهة الحلم»). وبما أنه لا حقّ للمكبوت الخاضع للرقابة فى كلام واضح ومميز - لا حق له فى هذا اللسان الذى يتمفصل مع الواقع الذى هو واقع العمليات الثانوية كما وصفها أرسطو تحت اسم المبادئ العقلية - فعليه أن يصوغ نفسه عبر القنوات الأربع لهذا الإنبيق الذى هو الحلم.

وبهذا، نكون على صلة، بعد الانتهاء، بخطاب يبدو مشوها وذا فجوات، وهو بالفعل محول ومنبر بوجه آخر. وبصورة عامة ووجيزة فإن الجملة المستترة أضحت (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهرا يكون أحيانا جدّ مختلط، لكنه معروف دوما بإمكان تفسيره ماعدا تلك العلامة الصغيرة حيث ينكشف أصله و سرته (فرويد). لأنه فى نظام النفسى، كل شىء يكون محدداً بدقة، فلا مجال هناك للصدفة، ويكفى القيام بإعادة المعطى - لكن مع اعتبار الذبّة التى تتعلق بالتخمين.



## (٢) حيل اللغة:

إن هذا النموذج من الاشتغال يوجد فى سيناريوهات حلم اليقظة (إنه الاستيهام بحصر المعنى)، كما فى «الاستيهامات اللاشعورية» التى تصلح «رحما» لكل التخيلات التى فيها تشبع الذات رغبتها على المستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها. وبعض هذه الآثار يجد طريقه إلى العمل الشعري للغة، ويمكننا أن نستحضر بهذه المناسبة عبارة بودلير الرائعة التى تتحدث عن «البلاغة العميقة». ومعنى آخر، فالعمليات الأولية تشتغل بالطريقة نفسها التى تشتغل بها صور البلاغة التقليدية: الاستعارة المجاز المرسل، مجاز الكلية، إلخ. مالم يكن ضروريا القول بأن البلاغة الكلاسيكية إلى حد ما قد اكتشفت وهى تحل أوجه الخطاب ميكانيكيات اللغة الحُكمية؟ على أى حال، فالصين الأكثر استعمالا، يعنى الصور القائمة على الإبدال عن طريق المماثلة أو التجاور أو الانتماء، تحتل مكانا داخل المراكز الرئيسية لكل نظام (٦)، وهكذا ينبثق التكثيف. أما بالنسبة إلى النقل، فهو يخفى عددا لا بأس به من الخدع التى تلجأ إليها أوجه التعبير (التلميح، المبالغة، التورية، المفارقة، السخرية، التعويض، إلخ). وهكذا، فكوننا قادرين على التقريب بين البلاغة واللفظية المنحرفة للرغبة يبرر الميل الواضح داخل التحليل النفسى الفرنسى المعاصر نحو ترك النموذج التيرمودينامى عند فرويد فى الظل (سنقول بالكاريكاتور: أساسه قُدرٌ تحت الضغط) من أجل معالجة لسانية للظواهر. إن اللاوعى مبين كاللغة، وهذا أحد الأكسيومات المشهورة المقترحة من طرف چاك لاكان - وثانيها يقول: إن «اللاوعى هو خطاب الآخر»، الأمر الذى يسمح بأن نرى أن الذات (أنا) تتكون مثل خطاب مستحيل (\*).

إن اللاكانية تقدم نفسها كإعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات. لكن الأبواب قد كانت مفتوحة (٧) فى وجه مثل هذا الاتجاه الجديد بفضل حثّ المعلّم القيينى على تجذير ممارسته بالاهتمام بالمادة اللفظية. وفى الواقع، لايمكننا الاكتفاء

---

(\*) الاستحالة تغيير فى الكيف مع الحفاظ على الصورة النوعية - مراد وهبة: المعجم

الفلسفى - ط٢ - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩ - المترجم.

بكتاباتة عن الحلم، ولو أنها أكثر عدداً مما نتصور عادة (١٩٠١م: الحلم وتفسيره.. ١٩١١م).

استعمال تفسير الأحلام فى التحليل النفسى - ضمن: التقنية النفسانية - ١٩١٥م: المائتا ورقة التى تؤلف الجزء الثانى من: مدخل التحليل النفسى، ١٩١٧مكمل ميتاسيكولوجى لنظرية الحلم - ضمن - ماوراء علم النفس ويوجد كتابان آخران (٨) ودوما من بدايات فرويد، يركزان على آثار اللاشعور على الخطاب:

«سيكو باثولوجية الحياة المرضية» (١٩٠١م) ، و «النكتة وعلاقتها باللاشعور».

إن الكتاب الأول مكرّس فى نصفه لتحليل الظواهر التى تهم اللغة. نجد فيه تأسيسين جديدين ممتازين للأسباب التى جعلت فرويد نفسه عاجزاً عن أن يسترد فوراً اسم علم ( «Signorelli سيكوباثولوجية الحياة اليومية - ص ٥- ١١)، وجعلت أحد محاوريه عاجزاً أمام الكلمة الأجنبية التى كان يحاول ذكرها «aliquis المرجع نفسه، ص ١٣-١٦، كما نجد فصلاً يتناول نسيان الموصوفيات واتباع الكلمات: العديد من التحليلات المثيرة.

بماذا يتعلق الأمر؟ بوجه عام، يتعلق بدال فى معناه اللسانى: المادية الصوتية أو الخطية لدليل ما، الصوت أو الحرف - يَقْبَلُ، فى شكله، المضبوط أو من خلال شكل تقريبي، مدلولاً - قيمة تقريرية أو إيحائية أو تعيينية - يكون، فى لحظة معينة غير ممكن قبوله من طرف الشعور ويجد نفسه دفعة واحدة مكبوتاً، مع أن السياق أو ما تبقى من الجملة يدعوه إلى احتلال مكانه، هذه شابة نمساوية أرادت أن تستحضر هذه الرواية الإنجليزية التى أتت على إتمامها والتى لها علاقة بالمسيح: إنها ليست Quovadis إنها من لوقيس والاس Lewis Wallace... فيها يتم التعرف إلى Ben- Hui والحال أن صوت Hur قريب من العبارة الألمانية Hure (الباغية)، والنطق به، يمكن أن يبدو دعوة جنسية، الأمر الذى كان فى الوقت ذاته فاجراً ومشتهدى بعنف، وحالة الفلتات Lapsus ماتزال أكثر نمذجة، دون أن تكون جد مختلفة. بدلا من ثقب فى الملفوظ، فإن دُخِيلاً هو الذى يظهر وهو الذى يترجم - يخون أمنية، صراعاً، قلقاً غير قابل للوصف. هذه سيدة تشكو من كون النساء مرغبات على إنفاق ذخائر من المهارة والعناية لأجل نيل الإعجاب، بينما الرجال،



شريطة أن لا يكونوا مزورين، ماداموا، تقول للجمع المذبول، يملكون خمسة أعضاء مستقيمة...» (إذا كان الأمر مقصودا، فإننا سنحصل على فكاهة فاحشة!). إنها إذن فلتة لسانية Lapsus Linguae. هناك أيضا فلتة قلمية Lapsus calami. وهو يكتب الى محله، يعزو إنجليزى ضيقه إلى موجة البرد الملعونة، لكن بدلا من « هذه الموجة الملعونة من البرد Ware، يسجل قلمه فى مكر... «الزوجة Wife»: إن المذنب الحقيقى هو الزوجة الباردة. ومن المماثلات، أخطاء القراءة. هذا جندى يقرأ قصيدة وطنية: الآخرون سيسيروا «للموت من أجلى» فى المقدمة، وأنا سأبقى فى المؤخرة، هنا «لم لا؟»، بدلا من «لماذا أنا؟» Warum den- Warum deunnicht? nich? فى كل مرة فإن الآخر فى خطابى الداخلى أو الصريح هو الذى يقول رغبتى باستغلال الإمكانية التى يوفرها الدال للقيام بانزلاق (وهذا هو المعنى الأول للفلتة). وكون هذه الأمثلة مأخوذة من سجل ما قبل الشعور - يعنى من هذا الذى يبقى مؤقتا خارج حقل الشعور، لكن يمكنه العودة إليه - فإن هذا لا يغير من الأمر شيئا - وكما نعرف جيدا، فالشعر لا يكف عن الاستناد إلى هذه الألعاب الصوتية لكى يقول أكثر مما يقول، وهكذا، ألا تتقارب الكلمات ذات القافية بتمائل جزئى للأصوات وبهذا الصدى الذى يولد مساً أو لقاء بين المعانى.

يتخذ المؤلف الثانى ذو الحمولة العامة النكت موضوعا له. «إن كتابى عن النكتة Witz يشكل المحاولة الأولى لتطبيق المنهج التحليلى على أسئلة الجمال»، سيقول فرويد فيما بعد («خمسة دروس فى التحليل النفسى»، ص ١١٣). بطريقة مضطربة قليلا وتقريبية أحيانا، فكما بين تزفيتان تودوروف (٦) مؤخرا - لأنه لم تكن رهن إشارته لا المصطلحات ولا أنماط تصنيف البلاغيين المحدثين الذين يتغذون من اللسانيات البنيوية - يكس فرويد كمية مؤثرة من أمثلة النكت، بقصد صريح إلى التحقق مما إذا كانت الافتراضات المقترحة من طرف دراسة الأحلام مؤكدة حقيقة من طرف دراسة النكتة (النكتة وعلاقتها بالشعور، ص ٢٥٥).

أمام هذه المجموعة من منتخبات القصص الطريفة، نحس بأن المؤلف يبتهج لتأليفها وإظهارها، حتى خارج أى اهتمام بالشرح: يقدم لنا منها منتخبا حقيقيا، وخاصة من القصص اليهودية التى تمسه بشكل قوى. فى الواقع، ومع ذلك، فمن

العينة الأولى المقدمة فى أولى الصفحات، يبدو كل شىء واضحاً. إن الشاعر هين Heine يستحضر فى سينت saynete (كوميديا) بورجوازيًا صغيراً يتباهى بوجوده يوما جالسا إلى جنب البارون روتشيلد، هذا الذى «تعامل معه بطريقة جد-familli-onnaire، كما قال. إن هذه الكلمة نتاج تكييف، يلصق بجانبى مقطع لفظى مشترك، mil- صفتى familier (عائلى) و millionaire (مليونير)، وهذا هو ما يسمى كلمة حقيقية، وهو نظام معروف قدر ما هو خصب. أين هو عمل اللاوعى فى كل هذا؟ لقد تفضل فرويد بأن يشرح لنا كيف أن الشاعر هين لم يخلق بكيفية بريئة كلية نكتة من هذا النوع، ولو أنه عن وعى لا يريد إلا تحقيق أثر فكاهى فى هذه الصفحة من «لوحات السفر». إن الأمر مع النكتة هو نفسه مع حلم تخيلى متخيل من طرف روائى أو كاتب مسرحى، تستحيل معالجته على غير ما يُعالج به حلم حقيقى منسوخ ثانية «كلمة كلمة» فى مذكرة حميمة: عندما نعتقد بإمكان اختلاق حلم مناسب تخيلى، فإننا نخدع أنفسنا بما أن هذا الحلم، والتجربة تثبت ذلك، الذى أعيد بناؤه خصيصا لشخصية ما هو أيضا مثقل بالدلالات اللاشعورية كما فى حلم حقيقى، أو كبقية المسرحية أو الرواية (سنعود إلى ذلك). وبعبارة أخرى، فنحن فى هذا اللعب بالكلمات إزاء نمط من التكثيف يتواجد أحيانا فى الشخص المتداخلة أو الأشياء المركبة (من نمط خيّم) أقل مما فى الحلم، لكنه يفترض تدخل العملية نفسها: يكون عنصران لفظيان بشكل محض مكثفين. إن الإيجاز الذى يُدرج فى تكوين الكلمة الحقيقية ذوو نتيجتين: فهو صدى للمشاكل المادية عند الشاعر هين (وهو يعرف جيدا مامعنى أن يعامل بكيفية عائلية من طرف مليونير)، ومن جهة أخرى فهو يبعث ابتسامة عند من يفهم الحمولة الهجائية لهذه الدعابة (١٠).

### (٣) اللعب بالكلمات

لن نتوقف عند أسباب الاقتصاد الليبىدى التى تبرر حسب فرويد ظاهرة الإفراغ بواسطة الضحك، فضبط التوترات يبقى خارج غايتنا. لن ندخل أكثر فى المتغيرات الدقيقة التى تسمح بأن نضع إلى جنب الكلمة المركبة التغييرات والتقريبات والمكتسبات والتجنيسات وباقى أغاليظ الاستدلال: لقد أعاد تودودوف النظر بقدر كبير من الملاءمة فى تمييزات المحلل النفسى، وأعاد وضع معجمه المتجاوز فى



مكانه. إلا أنه يتهم، دونما ترو، فرويد بالعنصرية والنخبوية (ت. تودوروف - المرجع نفسه، ص ٣١٤) لكونه سجل أن الألعاب بالكلمات خاصة قبل كل شيء بالبدائيين والأطفال والمرضى النفسانيين، وحتى السكّيرين. نقرأ فعلا مايلي:

«إن الطابع الجوهرى للنكتة، قد وجدناه، قياسا على تكون الحلم، فى اتفاق مهيا من طرف التكوين «الروحى» بين مقتضيات النقد العقلانى والانجذاب إلى عدم التخلّى عن لذة غابرة ترتبط باللامعنى وبالألعب بالكلمات».

(النكتة وعلاقتها باللاوعى، ص ٣١٤).

إن فرويد يصرح من جهة أخرى بأن الجمع بشكل «خلط ملط» بين العناصر المتنافرة، والمزاوجة بين الكلمات والأفكار دون إعارة اهتمام لمعناها أسهل من استعمالها بشكل منطقي ومنظم ودقيق (ص ١٨٩).

وكما أن هذه العودة إلى المباهج البدائية توافق تصورا معينا عن النشاط «الرمزى». وكما أن فرويد من جهة أخرى يعتبر وفرة الرموز «ممكّن إسنادها إلى ارتداد قديم فى الجهاز النفسى». (محاضرات جديدة فى التحليل النفسى، ص ٢٩)، فإن تودوروف، الذى التبس عليه الأمر بخصوص كلمة ارتداد ويشحنها بمعنى تنقيصى (١١)، ينتهى إلى نوع من قصر النظر الذى يقود المنظر إلى مركزية الذات وإلى العرقية.

فى الواقع، وهذا واحد من الدروس الكبرى لهذا البحث فى أشكال النكتة، إذا كانت هناك لذة فى الألعاب بالكلمات، فعلى التعبير أن يتمسك حرفيا بأن: اللعب بالكلمات يجلب اللذة. لأنه ونحن أطفال، كانت لنا الحرية فى اللعب بالكلمات التلذذ بذلك، إن أحد مظاهر العملية الأولية، وقد رأينا ذلك عند مرورنا من الحلم إلى النكتة، هو فى الخلط أو على الأصح فى عدم التمييز بين الكلمات والأشياء، بين الصور اللفظية والصور الموضوعانية، فالحقائق الفيزيقية غالبا ما يكون حضورها هلسيا، وعلى أى حال فتتمثلها المتصور ليس متخيلا بمعنى وهمى: بالنسبة إلى الطفل، الكرسي هو الباخرة، الغرفة هى المحيط، إلخ. أما الكائنات اللفظية، فهى ليست بالنسبة إليه قبل كل شيء معنى يظهر بسرعة من خلال صوت متفق عليه، بل أشياء مادية حقيقية، تدخل إلى الأذن، وتكتب بالمكعبات، وتخرج من الفم أو من الأيدي، وتخص الأنشطة الجسدية، وتدخل فى اللحم نفسه

(نحيل إلى التحليل «Fort\Da» فى مؤلفه، مقالات فى التحليل النفسى، ص ١٥ - ١٩).

بواسطة أشياء فى رأسه وكلمات بين أصابعه، يبنى الطفل لنفسه عوالم واثنا الحظ - أو لم يواتنا - لاعتبارها غير منسجمة وغير نافعة. فكل هذا لعب وكل هذا من المقدس. إن اللاشعور يتكلم هنا بقلب مفتوح وفم مقفل.

وكل هذا لايساوى شيئاً. بالعكس هذا مايجلب اللذة، هذه السعادة التى تركز إلى إعادة إنتاج تلذذات ما قبل التاريخ، سابقة على الوعى وعلى قياس الزمان. وهذا يحدث طبعاً، ولو بجهد أكبر، بحماسة الساذج (المولود حديثاً) الذى لايهمه الجزاء بما أن حياته المادية مؤمّنة من طرف الآخر. لهذا ينبغى الرجوع إلى البعد الليبىدى، ومن ثم الجنسى بالمعنى الفرويدى، لكل هذه الألعاب.

ذاك ما نسيه تودوروف عندما لاحظ، بعد أن أثنى على فرويد باعتبار أنه ألف فى النكتة مؤلف الدلالة الأكثر أهمية فى زمانه. بأنه «وصف أشكال كل العملية الرمزية، لا العملية اللاشعورية فقط، قبل أن يضع فى المستوى نفسه التفسير التحليلى والهرمينوطيقا المسيحية (نفسه، ص ٣٢٠). تشويه خطير؛ لأنه عندما نعى بأن اللاشعور الفرويدى قد كان مكوناً من مختلف الترسيمات أو النماذج - الأولية التى تستقر قبلياً فى قلب الإنسان لكى تشع فى مختلف المعارف حسب فروع النشاط الإنسانى (الإدراك الحسى، القوة المحركة، الحس الداخلى، إلخ. نحيل إلى جليبير ديرون)، فإنه سيكون إعادة ابتكار تعالٍ، إنه دفن فى «الروح» لكل الأفكار التى تأتى أفلاطون من السماء، ويتراءى الظل الصوفى ليونج، نبى وميتافيزيقى ما يسمى بحق «علم نفس الأعماق». إن التحليل النفسى، الفرويدية، ولاينبغى أن نبذل رأينا، هو اللاوعى والجنسية - أو إذا أردنا: الرغبة - المتلازمان بما أنهما يولدان معا ويشكلان زوجاً - فى تاريخ الأفكار كما فى تاريخ كل كائن إنسانى. إن كل قراءة لفرويد تنمى أو تهمل إحدى هاتين الكلمتين أو ترابطهما ستكون احتيالية.

وها هو لأجل التأكيد مقطع طويل، سيقودنا ثانية إلى موضوعة جوهرية بالنسبة إلينا، وهى الموقف اللعبى:



«إن كل طفل يلعب سيتدصرف كشاعر (سنقول اليوم: كاتب) مادام يخلق لنفسه عالماً أو، بالأحرى، ينقل أشياء العالم الذى يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تماماً. (...) إنه يحمل لعبه على محمل الجد، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فعكس اللعب ليس هو الجد إنما الواقع (...) ولا شئ آخر يميز لعب الطفل عن «حلم اليقظة» (الاستيهام) غير الدعائم (التي توفرها اللعب الممكن لـسُها)».

(س. فرويد - محاولات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٧٠).

إن هذا تأكيد لما قلناه، مادام الاستيهام المستحضر عبر حلم اليقظة النهارى لا أصل ولا دلالة حقيقيين إلا إذا كانا جنسيين: إن الحلم، واللعب، والعمل التخيلى والاستيهام إنجاز مُشوّه لرغبة مكبوتة - وكل رغبة لا واعية «تسعى إلى أن تتحقق باسترجاع العلامات المرتبطة بالتجارب الأولى للإشباع، حسب قوانين العملية الأولية» (لا بلانش وپونتاليس - معجم التحليل النفسى، ص ١٢٠). وهذا ما يحيلنا إلى العلاقات ذات الطابع الإيروسى التى يحافظ عليها الطفل الرضيع (الذى لا يتكلم بعد) مع أمه عبر جسدها ذى الطابع الإيروسى. وإجمالاً، فاللعب هو إعادة اللعب بألعاب منسية وممنوعة، هو «التلذذ مجدداً» بتكرار وتحريف هذه التلذذات المفقودة... فاللعب بأعضاء الجسد... مثل اللعب باللعب ومع الرفاق وبالبنيات المعقدة أو الكلمات. ولأنه فى جزء منه لعب اشتهر الأدب، من جهة، بكونه لا يصلح لشيء، ومن جهة أخرى، يأتى بلذات لا توصف.

لكن الأدب لعبٌ مُحضّر: إن الجدية التى تُدير إبداعه تفرض الكثير من الجهد المتواصل، وصياغاته تكون جد معقدة. لأن الأمر يتعلق (عن لاوعى طبعاً) بمسح آثار العملية الأولية بإغراقها وسط العمليات الثانوية التى تجد نفسها مُدمرة بشكل من الأشكال. إن الكاتب ينتج، وعلى العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية، خطاباً شبه - عقلانى وقريباً من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع، وإذا كان يمنح نفسه «إجازات» التعبير، وإذا كان له الحق فى رؤية «تخيلية» للأشياء، إلخ فإننا نعرف جيداً أن هذه هى مقتضيات «الفن» فبدون التزام كل الإنسان، وبدون ممارسته ذكاءه، وثقافته، ولكن بدون «حبة الحمق»

التي تجعل من الفنان في نظر الجمهور نوعاً من الطفل الكبير أو المنحرف الذي لا يضر، لن يكون هناك إطلاقاً أي جمال ممكن. لكي تكون فعالة ومعتزفاً بها، على الكتابة أن تكون لا أكثر اصطلاحاً ولا أكثر لعباً: لا بد لها من قسط من الهامشية تتناسب مع تلك التي يكون أغلب القراء مستعدين لأن يمنحوها لطفولتهم الخاصة التي يرغبون في تذوق انزياحاتها ومباهجها بمشاركة وجدانية، بعيداً عن كل قلق. إن كل واحد يتذكر زماناً كان يبني فيه واقعه برغباته، كان الفعل يصير فيه عالماً؛ زمان العصا السحرية والسجادة الطائرة، وباختصار، زمان السحر.

إنه السحر، وبعبارة أخرى «قوة الأفكار». إن الإنسان البالغ المتحضر، الذي التزم منذ مدة طويلة بمبدأ الواقع، والذي صارت حتى ألعابه خالية من التخيل والمجانية، لم يعد يعلم أن هناك مكانين لا تزال تتنفس فيهما حرية اللامعنى، فيهما يتقبل فكره النقدي أن يكون محايداً: الفكاهة والفن.



## هوامش الفصل الثانى:

(١) إن المترجمين الأولين قد نقلوا فى بداية الأمر "Die Traumdeutung" إلى «علم الحلم» (La science du r'ève) : لقد كانت عبارة «علم» غير مقبولة من المنظور الإبيستيمولوجى ولا تنقل بأمانة عبارة Deutung؛ إن العنوان الجديد سيكون: تفسير interpretation، لكن الجمع أحلام سيترك مكانه بفائدة للمفرد، الأكثر أمانة والمميز بشكل أفضل للجانب النظرى لهذه الدراسة.

(٢) لنحدد بدقة لأجل هؤلاء الذين تفاجؤهم هذه العبارة، أنها الوحيدة الممكن قبولها: إن (محلل) analyse يمكن استخدامها فى وقت لاحق، أما على طول «المعالجة»، فإن هذا الموجود على الأريكة هو الذى ينبغى أن يقدم الضرورى للعمل، هو الذى ندعوه ليقول كل شىء بما فى ذلك التفسير الذى يعطيه هو نفسه للمواد الخام التى توفرها حياته اليومية. أما الذى يصفى إليه وهو على كرسيه وخارج دائرة نظره فهو شاهد ليس فاحصا ولا أستاذاً: إنه يستقبل قدر المستطاع ذلك التعلق الوجدانى الذى يؤثر على شخصه وعلى الشخص الذى ينبغى أن يضعها على ظهره (إنه التحويل le transfert). ونحن مدينون لچاك لاكان بكونه أول من استعمل هذه العبارة المحلل - وقت المعالجة analysant المنتشرة الاستعمال اليوم.

(٣) نحيل إلى تحليلات ج ف ليوطار الدقيقة فى كتابه - الخطاب والصورة، ص ٢٣٩ - ٢٧٠ ، وما يليهما، وآخر الفصل الرابع.

(٤) نحيل إلى الإسهام الجازم لچاك دريدا فى كتابه - الكتابة والاختلاف، ص ٢٩٣ - ٣٤٠.

(٥) كل خطاب هو أولا من نظام المساوى بالتحديد بما أن اللغة (اللوجوس) بكل تنظيماتها الأقل أو الأكثر اعتباطية تتكون بطريقة تسمح بالتواصل وتحسنه: تبادل الأخبار، تجلى الفكر، وصف الواقع المدرك.

(٦) هناك اختلاف على أية حال: البلاغة تفترض على العموم اختيارا، بحيث بإمكاننا أن نعبر «مباشرة» أو «مجازاً»، أما اللاوعى فليست له لغة أخرى. ونحيل هنا بخصوص طرائق البلاغة إلى بيير فونستنى فى كتابه - أوجه الخطاب، فلما ريون - ١٩٦٨.

(٧) على الأقل ألم تكن منفرجة: يعود الفضل إلى لچاك لاكان فى فسحه المجال لأبعاد جادة.

(٨) اللذان يمكن أن نضيف إليهما المقالة الموجزة، المخصصة لدراسة اللسانى كارل أبييل التى تحمل نفس العنوان - المعانى المتعارضة كسمات بدائية - (١٩١١)، نستند هنا إلى أفكار

أوكتاف مانونى - مفاتيح للمتخيل - ص ٦٣ - ٧٤

(٩) نحيل بالضبط إلى الفصل الذى يحمل هذا العنوان «بلاغة فرويد» فى كتابه «نظريات الرمز»، دار سوى ١٩٧٧. ونستند أيضا إلى مقال جون ميشلى - صنو الاستعارة - مجلة الأدب الفرنسية، عدد ١٨ ماي، ١٩٧٥.

(١٠) إن فرويد يستحضر حالة الدعابات الفاحشة بطبيعة الحال، لكن ساندور فرينزى هو الذى قام بشكل خاص بتحليل تذوق الكلمات الفاحشة، فى قيمتها اللعبية المعوضة (مرحلة الكمون) والعرضية (نحيل هنا إلى الكلمات الفاحشة - فى التحليل النفسى ١ - دار بايوط، ١٩٦٨).

(١١) إن فعل - ارتد R'egresser - يعنى العودة إلى عوامل سابقة من مراحل التنظيم النفسى، حيث بُنِيَت النفسية بشكل مغاير لكنه ليس «ناقصا»، إنها معقدة وغنية. هى أقل عقلنة ولكنها كثيرا ماتخضع لمبدأ اللذة (فرويد - مدخل إلى التحليل النفسى، الفصل ٢٢).





## الفصل الثالث

### أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه

«إن من يتقدم به العمر يكف عن اللعب ويستغنى ظاهراً عن اللذة التي يستمدّها من اللعب (الطفلى). لكن ما من شيء أصعب على الإنسان من الاستغناء عن المتعة التي سبق أن خبرها. والحقيقة أننا لا نستطيع الاستغناء عن شيء، لأننا لا نعرف إلا استبدال شيء بأخر. وحيث يبدو أن هناك استغناء لا يكون هناك في الواقع إلا صوغ استبدالى (...) بدلاً من اللعب، صار من بعد يلذُّ له التخيل (الاستيهام). يشيد قصوراً بأسبانيا وينصرف إلى ما يسمى أحلام اليقظة (...) ومن هنا) فرضية حسبها سيكون الأثر الأدبى، مثله مثل الحلم النهارى، استمراراً وبديلاً للعب الطفولة فى الماضى».

(س. فرويد - مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ص ٧١ - ٧٩).

إن عنوان هذا الفصل الجديد سيكشف عن الظهور غريباً عندما نطرح السؤالين الآتيين: ما الذى أقرأه عندما أقرأ؟ ماذا يقرأ الكاتب عندما يقرأ؟ الجواب واحد: أيا كان الأثر الأدبى، سواء أنتجناه أم استهلكناه، فإن القارئ يقرأ فيه أولاً نفسه بنفسه.

## ١ . التمثيلات اللاواعية فى النص الأدبى:

هنا ينبغى لفت النظر إلى عبارة «أولاً»، لأنه من الواضح جداً أن المقصود هنا مظهر واحد للأشياء. لكنه مظهر ضرورى على أية حال بالنسبة إلى فرويد وإلى هذا الحد الذى وصلنا إليه رفقته. وفى الواقع، فالآن صارت لنا فكرة عن الطريقة التى تعالج بها، عن طريق الميكانيكيات التى تكون اللاوعى، التمثيلات اللاواعية (١) التى رأيناها تنشئ التمظهر والتعريف بنفسها، رغم الرقابة، من خلال الخطابات، أو الأصح كخطاب: للعرض، للحلم، للعب الطفلى، للعب بالكلمات كان مراداً أو لم يكن. فهذه الوقائع النفسية غير القابلة للإدراك تقدم بدائلها الاتفاقية فى دوار من التحولات، هو الذى يكون النشاط العميق للفكر الإنسانى، وهو الذى يتمكن فى جزء محدود من أن ينتظم وينظم نفسه فى فيض متقطع لكنه قابل بشكل متماسك لأن تتكفل به الذات وقابل لأن يكون مجزءاً ومعتزفاً به ثم مستبدلاً فى إطار النشاط الواعى الذى يسمح بالتواصل (العمليات الثانوية).

يمكن تصور مادة رخوة غامضة مصبوغة بشكل عنيف باللذة أو بالنفور، من خلالها تحاول أن تظهر نفسها وتسمع صوتها «كيانات» مادية (لها أيضاً معادلات عجيبة فى التيارات الإلكترونية للدماغ) تكون مدركة إما كأنواع من الصور بمعنى تمثيلات الأشياء، وإما كأدلة لسانية بمعنى تمثيلات الكلمات، لكن سواء تعلق الأمر بأشياء أو بكلمات، فالوعى الذى هو الكلام (أو الخطاب) لا يعرف القبض عليها إلا من خلال اللغة، ومن هنا فالاسم الذى يطلقه عليها اللاكانيون: «الدوال» (٢)، باعتبار أن الأصوات يعنى الحروف (سيرج لوكير) التى تجسد الأدلة اللسانية هى، إن لم تكن مجردة من مدلولاتها المنطقية العادية، فهى على الأقل تتحول نحو نظام آخر من الدلالة: إن نظام «التدلال الفائض/ الحال محل» هو ما يكون اللاوعى داخل اللغة. وينبغى التأكيد على أن هذا الأخير إذا كان «مبنياً» كاللغة فهذا لا يعنى أنه يملك لهجة خاصة، ذلك لأنه يملك القدرة على تغيير اللغة، أو بتعبير أدق هو نفسه هذه القدرة، ذلك لأنه يقوم على هذا التغيير نفسه باعتباره «خطاب الآخر» (٣). وبهذا، إذن، نجد أنفسنا أمام مادة لفظية مُحترقة بمهارة من طرف بلاغة نوعية، وهى المادة التى سمحت الباثولوجية ومقاومات النوم المحوكة أو مقامات «البراءة» الطفلية

بتحليلها قصد استبيان ذلك الانتشار والتوسيع الإمبريالي لنداءات الليبيدو، ولكن هنا يمكن التساؤل: ماذا عن المادة اللفظية الأدبية؟

من المعروف فى لغة التواصل النفعى الخالص - باعتبارها الحالة المثالية للغة، الهشة دوماً، والمعرضة كما سبق أن رأينا لغزو الفلقات والهفوات - أنها تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق؛ أى أنها سيدة التبادلات المنظمة بين الناس، ومن ثم سيدة الدلالات الواضحة تمتلك كل كلمة مدلولاً ( وهو واحد على العموم) والمخاطب يفكك الرسالة دون صعوبات كبيرة. أما لغة الطفل الذى يلعب، ولغة الإنسان الذى يحلم، ولغة «الأحمق» فهى لغات مبهمه لأن اللاوعى يسكنها ويحرفها باستمرار. أما اللغة الشعرية - وهذه عبارة مناسبة للإشارة إلى كل لغة غير نفعية؛ أى لغة الفن - فعليها أن تقدم لنا تركيباً من الاثنين ومنهما معاً (وهذا لا يكفى طبعاً لتخصيص العملية التى نعتبرها استيعابية). ولهذا ينبغى الرجوع إلى تحديدها التقريبى قبل النظر فى كيفية إنتاجها واستقبالها (وهنا يتعلق الأمر بنمط استقبال خاص). ينبغى أن ننطلق مرة أخرى من مظهرات الغريزة؛ أى من المؤثرات والممثلات الإدراكية أو اللفظية. فالانفعالية تمرّ أولاً داخل اللغة فى شكل غير متمفصل، ويتعبّر أدق فى شكل لا - لسانى، أى فى شكل صراخات وانفعالات... إلخ، وبهذا فهى إما أن تستعاد من خلال معجم مطابق (هذا يعجبني، لا أحسّ أنى بخير)، وإما أن تقدّم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب، فإذا أخذنا وصفاً داخل محكى ما، سنجد أنه لا يعيد فى أى حال إنتاج ما هو واقعى، بل يصنع مقاربة لشيء من أشياء هذا العالم مانحاً من خلال الشريط انطباعاً قد يكون عابراً، أو إحساساً بالإشباع، بالانزعاج، بل باللامبالاة (المحسوبة). ولهذا يشكل تدوين العنصر الانفعالى على هوامش الخطاب مشكلاً فى حد ذاته، أما التمثيلات فهى تتلاقى فى شكلين أساسيين أو مبدئيين: فمباشرة هناك الاستيهام، وجانبياً هناك التدلال. والاستيهام كما نجده فى حلم اليقظة إخراج حكاى فعلى لنواة استيهامية لا واعية، فهو يتقدم فى شكل سيناريو ينطلق من جملة بسيطة تتجسد فيها الذات فى علاقة دينامية مع مختلف الأشياء التى تتوجه إليها رغبتها. وعلى سبيل التمثيل، فمثل هذه «القصص» هى الخبز اليومي للأساطير والتراجيديا والرواية العجائبية. أما عبارة «التدلال»، ومهما بدت غريبة، فهى مناسبة لتعيين



مجموع مؤثرات المعنى التى لا تلاحظ بشكل مباشر داخل مظهر من النمط السردى: ينبغي أن نفكر، على الأقل كاحتياط، فيما يلاحظه النقد فى قصيدة كأصدا، كوسيلة نقل للموقف.. إلخ.

إن هذا التقسيم يخفى مرة أخرى ذلك التقسيم التقليدى إلى «مضمون» و«شكل»، من جهة أولى عندما يكون مضمون استيهام ما مفهوماً بعيداً عن إخراج المشهدى (دون أن ننسى المراجعة الثانوية)، ومن جهة ثانية، عندما يستطيع استخدام الدوال اللسانية (بدءاً من الفونيمات إلى حدّ الأشكال الفارغة كالكليشيه مروراً باختيار تركيب معين وبتقطيع إيقاع محدد) من أن يكون منفصلاً أمام نظر المحلل - القارئ عن ثقله الدالى، من تدلّاه اللاوعى (٤).

ما الذى يحدث عندما تجد نداءات الرغبة نفسها أو ممثلات الغريزة، أو اللاوعى، إلخ - خاضعة لإخراج فنى (كيفما كانت التحديدات الإيديولوجية أو المسمى استيتيقا) بدل الخضوع لإخراج عوضى أو لإخراج حلمى أو لإخراج لعبى (لاعب)؟ من البدهى أنه بالإمكان تشبيه الكتابة الأدبية هنا بشئ فنى، ولو أن عبارة «الجمال»، بكل تقلباتها، قد استُوردت من الفنون التشكيلية (٥). وما يحدث، فى نظر فرويد، يستند إلى بعض الصيغ - المفاتيح، ونقدم هنا صيغتين تبدوان تحديديتين:

- «من اللافت للنظر أن بإمكان لا وعى إنسان التفاعل مع لا وعى إنسان آخر عن طريق تحويل الوعى».

(س- فرويد - ما وراء النفس، ص ١٠٧)

- «يبدو ألا جدل فى أن لفكرة «الجميل» جذوراً فى التهييج الجنسى، وأنه أصلاً لا يشير إلى شئ آخر غير ما يهيج جنسيا».

(ثلاث مقالات فى النظرية الجنسية، ص ١٧٣).

سنعود إلى الصيغة الأولى، فيما بعد، لكن من المهم طرحها من الآن. أما الثانية فهى ذات حمولة عامة وتتقدم كمسلّمة فرويدية، لهذا لن نقول عنها إلا كلمة واحدة.

إن جمال الجسد مرتبط بما يهيج جنسياً: وهذا لا يعنى: «يهيج ما هو جميل» بل

يعنى «الجميل هو ما يهيج» - وهذا ما أغرى أغلب الكائنات الإنسانية فى الأزمنة المنسية، بحيث تعترف فيه بالواقع وتنقله، يعنى مؤثراته، من جهة بحسب ثقافتها (المرتبطة مثلا بالظروف المناخية والعرقية والغذائية)، ومن جهة أخرى بحكم التكيفات الفردية الأولية (وهنا نستحضر ديكارت الطيب مع الانتباه إلى كونه يميل إلى النساء «الحوالات» لأن مرضعته كانت تشكو من الحول) (٦). وهذا الإغراء يرفع العوائق وينتج تهيجا محيطيا ويسمح بالبحث عن تليذ تناسلى، لكن هناك «تابو» يبقى مرتبطا بالأعضاء التناسلية نفسها التى تعاقب ببشاعة عند المتحضرين، وبالصمت عند الشعوب التى يكون فيها عرض هذه الأعضاء أمراً عادياً. وربما أن الأمر يتعلق بمنوع يعود إلى الإفراط فى القلق أو إلى المبالغة فى التقدير: والنتيجة واحدة، فاللامرئى يقلق، والمرئى معرض للتهديد قدر ما هو معرض للتثمين. وما يلاحظ على الخصوص أن القدرة على الإغراء تنتمى، عن طريق النقل، إلى الطباع الجنسية المحيطة:

- «إن الأعضاء التناسلية نفسها (...) لا تعتبر غالب الأحيان جميلة، وبالمقابل، يبدو أن طابع الجمال يرتبط ببعض العلامات الجنسية الثانوية.» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).

## ٢ - مكافأة اللذة والإعلاء:

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المشهورة بمكافأة اللذة، وهى فرضية نجدها مصاغة فى نهاية نص «الشاعر والخيال»:

- «يخفى الحالم اليقظ استيهامته بعناية عن الآخرين، لأن لديه انطبعا بأن هناك ما يستدعى الخجل. ولو أطلعنا عليها، فإن هذا الإطلاع لا يجلب لنا أية لذة. ولهذا تبدو لنا مثل هذه الاستيهامات، عندما نواجهها، منفرة أو هى بكل بساطة ما يصيبنا بالفتور. لكن عندما يكون الشاعر (...) هو من يحكى لنا ما نجح إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية، فإننا حينئذ نختبر لذة جد كبيرة معزوة بلاشك إلى تضافر الكثير من مصادر المتعة. كيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة؟

(...) إنه يلطف مما للحلم النهارى من تمركز على الذات وذلك بتحويله وإضماره،

وهو يغرينا بحق الاستفادة من لذة محض شكلية (...) يشجعنا من خلالها بالكيفية التي بها يقدم استيهاماته. نسمى كفاءة الإغراء أو اللذة التمهيدية مثل هذا الحق في الاستفادة من لذة تقدم إلينا من أجل تحرير متعة عليا تصدر عن طبقات نفسية أكثر من ذلك عميقة (...).

فالمتعة الحقيقية أمام الأثر الأدبي تصدر عن نفسيتنا التي تجد معه خلاصها من بعض التوترات. وربما أكثر من هذا، ألا يكون الشاعر عندما يسمح لنا بالتلذذ باستيهاماته دون خجل أو وسواس، هو من يساهم بقدر كبير في بلوغ هذه النتيجة؟»

(س. فرويد - مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٨٠ - ٨١).

وأخيراً، فإن كل شيء يحدث كأن الحظ في أن نستشعر لدى الآخر اعترافاً لطيفاً باستيهام معروف بـ «شذوذه» يسمح لنا بأن نتلذذ به لحسابنا الخاص بضمير مرتاح: وسواء كان تقديمه هنا جيداً، أو كان بشكل أكثر فظاظاً هناك، فإن ذلك لا يهم شريطة أن تكون الاستفادة حقيقية؟ وبعد، ألا ينبغي قبول هذا الدفق المتحرر من كل خجل. لهذا ينبغي أن تكون «الفائدة» طروباً: جاذبية حقيقية. وإذا أزيلت المقاومات، كما كانت من قبل ومن أجل الانصراف إلى المتعة الإيروسية، فلا شك في زوال كل كرب أو فتور. وهذا هو دور الشكل، كما يفترض فيه «شكل جميل» - والأمر لا يتعلق فقط بالتناغم الملائم والفعالية السرية، إنه تواطؤ لذيق ذلك الذي يقوم بين العين واللوحة: فهذه الأجساد وهذه الفواكه وهذه المناظر تكشف رشاقتها المرحبة عن أشكال مستديرة وعن لعبة مشتركة بين الظل والنور وعن أوجه مضببة وعن نقطة صفراء بديعة... أما بخصوص النص، فهي الإيقاعات، ومن ثم التنفس، واستردادات الأصوات وتوافقات الأصوات والاستعمال اللامألوف للفظة أو لسياق جملة، وسحر «صورة» مفاجئة، وفجأة صفة تغير السياق، وديكور أو شخصية «صائبان» مستحضران على أساس من اللاواقع، واستدعاء كلمة أو رمز من خلاله تنزلق فكرة معمارية متفق عليها وهي التي تتكلم، أو أحياناً هوس، عادة أسلوبية نحسها كرفة جفن... فالجوهرى أن يمر التيار، يعنى: الانفعال. وما قبل الشعور (ومنه يستمد نقد ممارس تحليلات لقلقه) هو الذى يأخذ على عاتقه عدداً وافراً من الشظايا التي لا تظهر للعيان والتي يجنى ابتهاجاً. وهكذا الأمر، فى موضع آخر بالنسبة إلى اللاشعور.



ولهذا، فإن إغراء الشكل تمهيدى بالنسبة إلى فرويد الذى يرفض دراسته كما هو منكراً أن يكون ذلك من شأنه. ولأنه كذلك، فمن المفترض أن ينفتح على نوع آخر من اللذة وأن يوجد مصدر آخر للإشباع، فى الخلف أو فى الأسفل أو فى الوسط تماماً، لكنه يقدم بطريقه يبقى بها غير مرئى (كالظرف المخبوء بمهارة عن العين فى الرسالة المسروقة لكاتبها يو). وحسب التعبير الاقتصادى فهذه اللذة، وهى بعيدة عن أن تكون ثانوية، ترتبط بتفريغ الليبيدو الجنسى الذى لا يحس تحديداً كما هو، لا بصفته ارتياحاً من توتر شديد، ولا بصفته مرتبطاً بدائرة الانفعالات الأصلية.

يمكن أن نفترض أن هذه النفحة من المتعة تتمظهر على مختلف المستويات. أولاً، من خلال أبسط ابتهاج مستعاد بالقدرة على الاستيهاام بكل حرية ما دام قد حصل التغلب على عقبة ما، وسيكون ذلك هو اللذة اللاعبة نفسها، اكتشافات مع استقلالية الطفولة أو الخضوع لمملكة العمليات الأولية، على اعتبار أن مبدأ اللا اتصال هو ما يوجه هذه الملكات: وإجمالاً، فهى مملكات الفوضى. فهنا نجد تلك القدرة المستعادة على اللعب باللا معنى، ذلك الرفع المؤقت لواجب الاعتماد على العمليات الثانوية التى تدير مبدأ الواقع. إن إيقاف الطاقة وعزل الانفعالات والربط منطقياً بين التمثيلات والتحايل على حواجز المستحيل والتقدير تبعاً للزمن والإبقاء على أسوار الكبت واقفة أمور لها وزنها، بحيث إن النفاذ إلى منطقة اللعب الحر يتمخض عن ادخار (من خلاله نستعيد النكته). ونضيف إلى ذلك أن الاستثمارات الانفعالية تكون أقل كارثية ممّا فى العرض، وأقل شدة ممّا فى اللعب الطفلى، وبشكل مفارق، فما يدعمها أنها تشتغل على أحسن وجه أو لأفضل مدة، لكونها محكمة يضبطها إشباع نرجسى معترف به من طرف الأنا الأعلى (٧) - المحفل المكلف بتمثيل اقتضاءات الواقع كما الممنوعات العائلية داخل اللاوعى («لن تستمتع بدلاً من والدك من نفس جنسك» إلخ) ، وهنا نجد مرة أخرى نظرية الفكاهة كادخار لمصروف انفعالى (س) - فرويد - النكته وعلاقتها باللاوعى، ملحق الكتاب).

وهنا، ينبغى أن ننظر فى ميكانيكية أخرى هى ميكانيكية الإعلاء، نحن نعرف أنها تتركز فى الواقع إلى أن نشاطاً غريزياً «يُحوّل» عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية» و«نحو أشياء مثمّنة اجتماعياً» (ج. لا بلانش و. ج. ب. بونتاليس: معجم التحليل النفسى، ص ٤٦٥).

خذوا أمثلة من ذوات عديدة تمتلك غريزة سادية قوية: ففي إطار الذهان ينفذ چاك السفاح هذيانه عبر «انتقالاته المشؤومة إلى الفعل» الذي نعرفه جميعا، وهذا طبيب جراح يكتسب وسيلة ممتازة للإعلاء في إنقاذ حيوات إنسانية، وهذا مركز دوساد يقوم بإخراج مشهدي بواسطة الكتابة لصور تنظيمه الاستيهامي المهدبة، كمن يقرأ «مائة وعشرون يوما» فهو الآخر يتحرر من بعض التوترات بالاستيهام انطلاقا من نص ساد. ويمكن القول إن ساد قد وجد في قلعة الباستيل الفرصة ليشفى غليله بواسطة المخيلة أثناء الكتابة: أن تكون كاتباً وأن تتمسك بوصف الروح الإنسانية، وليكن ذلك في شذوذها، فهذا هو الوضع الذي يقبله المجتمع بل ويحتاج إليه أحيانا - وماذا عنى أنا القارئ؟ أعرض لنفسي وجهاً لوجه فيلم الرعب المفضل، وهنا يوجد ما أحقق به رغبتى، وما يمنعنى من توجيه ساديتى المستترة نحو محيطى: لكن يمكن أن أكون أستاذا مختصا فى رواية القرن ١٨م، أو طبيباً نفسانيا أو عالما فى الإجرام، فأجدنى «مجبراً» مهنيا على قراءة ساد، ومشغولا بهذه القراءة دون أى تحفيز حقيقى... وإذا كان الإعلاء الفنى مضمونا مبدئيا فى حالة الفنان سيد إبداعه، فإن فعاليته صعب توضيحها فى حالة الهاوى (٨).

### ٣ - عن التقمص:

إن بلوغ المرام بواسطة القراءة يتحقق، فى جميع الأحوال، بين أناى وأناى، داخل ما يسمى وضعا نرجسيا. فموضوعى (موضوع حبى مثلا) موجود فى داخلى لكن لا كجسم غريب بل كجزء من أناى (٩). هذا ما يمكن أن يكون من تأثير التقمص. هى ميكانيكية بسيطة، وللجميع فكرة عنها، والأدب نفسه، منذ دون كيشوت إلى حدّ چان بول سارتر ( فى روايته «الكلمات» ) مرورا بدمام بوفارى، يعج بأمثلة عن هؤلاء القراء الذين يتصرفون على أنهم «أبطالها الحقيقيون» ويجعلون التشبه بهم مثلهم الأعلى: وفى إطار تحليلنا، فنحن نصادف حالات أكثر تميزاً. ودراسة فرويد «الشاعر والخيال» تقف عند هذا الأمر مميزة بين الحكيات الشعبية التى يكون بطلها جد منمذج، وبين الروايات المسماة «سيكولوجية» حيث توزع مختلف مظاهر النفس على عدد من الشخصوس - الركائز، بل والروايات «الغرائبية» التى لا يكون فيها البطل إلا سارداً لما يلاحظه فى الحياة التى تحيط به. وينبغى القول إن أشكال

و درجات التقمص غير محدودة: ينبغي التذكير بأن الجوهرى هو أن الأفعال الممتلة عبارة عن استيهامات متنكرة، ويمكن القول إنها تقريبا مخففة بواسطة نقل ما هو طريف. وهكذا يصير المشكل: كيف ولماذا يدرك القارىء أن الأمر يتعلق فى كل هذا بمسكوت عنه هو وحده الذى يملك الحقيقة يريد إبلاغها إليه (لكن من هو هذا الضمير الغائب؟ وبأى جزء منه نفسه يتعلق الأمر؟). إن تقمص الفارس الشجاع أو المخبر الذكى أمر يتعلق بعملية مثلثة الذات نفسها: نتباهى، سرىا وعن طريق شخص مسخر، بكل الكمال. لكن هل هذا هو المهم؟ أوكيس المهم بالأحرى هو ما يمر أمام عيون القارىء؟ هنا أيضا تكون حالة أوديب نموذجية (١٠). وقد سجل فرويد الأثر الذى تحدثه عندما قال:

«إن الرعدة لتسرى فينا عندما ننظر إلى هذا الذى يحقق أمنية طفولتنا، وهى رعدة تدخر طاقة من الكبت الذى ألجم منذ إذ ذاك هاته الرغبات. فالشاعر إذ يُخرج إلى الضوء جرم أوديب، فهو لا يترك لا محيطا عن أن نعرض دخيلتنا، دخيلتنا التى لا تفقأ هاته الدفعات ماثلة فيها وإن قُمعت».

(س. فرويد: تفسير الأحلام، ص ٢٢٩).

فمن خلال السيناريوهات المنجزة نسترد، دون أن نعلم ذلك، انفعالاتنا العتيقة: نسترد تلك الطفولة التى تعبرها رغبات رهيبية، فهذه هى حقيقة ماضينا التى نستشعرها، ومن هنا الذعر، نسترد ذلك عهداً قريبا من الجنة، قريبا مما نسميه عادة «بلد الحلم»، ومن هنا التلذذ. والنتيجة أن يسحرنا هذا الذى نعرف أننا كنا (والذى لم نكنه أبداً بشكل مضبوط، ولكننا حلمنا بأن نكونه) والذى نكرر فى كل لحظة ذكره المفقودة. فعند عرض «الملك أوديب» نستمتع باللعب مرة أخرى، وبشكل علنى إلى حد ما، بتلك الأدوار التى لم يسبق أن لعبناها حقيقة فى الماضى والتى لا نكف عن إعادة إنتاجها فى أحلامنا واستيهاماتنا بعيداً عن الآخرين، ومن خلال إعادة إنتاج تتغنى بغيابها ويانعدامها - فهل لعبناها بالفعل، لقد كان هذا فخ الجنون الذى يستند إلى رغبة ميتة (لأنها تحققت فى الواقع)!

لن يكون من قبيل الصدف أن تتناول الدراسات الحديثة فنون العرض وهى التى عمقت بشكل أفضل مقاربة الرغائب الأولى. ففى هذه الفنون ينظر إلى الأشياء على



أنها مضخمة بواسطة مَسْرَحَة الإخراج المشهدي وتفخيمه: إن المشهد اجتماع مقدس بين الصوت والأضواء. وفيها تكون الأشياء قابلة للمس: بفضل فعل مجسّد، ومرعى من أجل عيوننا التي تعتبر أيادي أرواحنا، هنا تشكل تمثيلات الأشياء وتمثيلات الكلمات شيئاً واحداً. فالمهم هو التمثيل أولاً.

وفى هذا الشأن لا مفر من الاطلاع على دراسة كرستيان متز المضيئة «الفيلم التخيلي ومُشاهدته» ضمن كتابه «الدال المتخيل» UGE, 1977 «١٠ - ١٨» ودون أن نتحدث كثيراً عنها مادامت تهمّ في المقام الأول هواة الفن السابع وفوائده الخاصة، فإنها تترجم، حيال مشاكل الاستقبال الذي ترتبه النفسية للتخييل القادم من الخارج، همّاً من هموم النظر إلى الأشياء بمنظار جديد يمكنه أن يعمل على تطوير فكرتنا التقليدية عن «الانفعال الجمالي».

أما بالنسبة إلى الأعيب ورهانات التراجيديا، فمن الضروري الاستناد إلى أبحاث أندري غرين التي جمعت في كتابه «عين زائدة». في افتتاحيته، يحيى هذا الباحث التماثل بين المسرح الذي ينفصل عن المشاهدين بواسطة صف أنوار أو بأى حاجز مادي آخر، وبين ذلك «المسرح الآخر» حيث يشتغل مصير الغرائز، مركزاً بالحاح على أهمية الكواليس التي تحجب العمل اللاشعوري، كما تخفى جهاز التشغيل المسرحي، وهو يلحّ على أن كلام الممثلين هو الذي يغلف بحضوره الفيزيقي المتحرّك والانفعالي الجانب المنطقي - النحوي في النصّ الذي يلفظونه، بشكل يُوهِم بالحياة اليومية. ولهذا يعين كمشروع إلى قراءة نفسانية «البحث عن المحركات الانفعالية التي تجعل من العرض المسرحي رَجِماً وجدانياً من خلاله يلقي المشاهد نفسه مشاركا ويشعر بنفسه لا فقط مطلوباً، بل ومستضافاً كأنما كان ذلك موجّهاً إليه» (ص ٢٩).

إن أندري غرين يركّز في كتابه على أن روعة وسحر (المشهد) المسرحي يؤديان إلى «توقيف مفعول الكبت» وقلب اتجاه العبور إلى الشعور بالنسبة إلى هذا المتجرّم المعاقب بالمنوع الذي يكون العرض. خاصة وأنه يضع الفضاء الجمالي بما هو حل مؤقت للمشاكل التي يثيرها وضع الإنسان، بين حلّ العصاب الفردي والمُحاصر، وبين حل الدين الجمعي، الجماعي والإعلاني:

- «بين الاثنين (...) يشغل الفن موقعا انتقاليا يُنعت بميدان الوهم، هو الذى يوفر متعة مكبوتة منقولة بواسطة أشياء تكون ولا تكون ما تمثله» (ص ٣٥).

وإن كان هذا لايهم بشكل خاص إلا التمثيل الحى للفن المسرحى، فإنه ينبغى نقله، بواسطة بعض الترتيبات، إلى كل الأشكال التى لها علاقة بالفن الأدبى، أى إلى كل الأجناس.

و المحلل نفسه يعين الطريق إلى حل المشكل الدقيق والقليلة دراسته نسبيا. فالموضوعات الاستيهامية ذات الميل الجمالى يكون إعدادها داخل نظام ما قبل الشعور- الشعور من أجل إظهارها، لاحتبسها داخل العزلة الخاصة بحلم اليقظة، وهذا ليعنى أنها تتخلص من المظهر النرجسى الخاص بهذا النوع من التشكلات: فالذات لا تتخلى عنها إلا من أجل استعادتها وهى مقومة (مقبولة) من طرف الآخر (الجمهور) الذى يستولى عليها ويديرها داخل نرجسيتها كقارىء. فالأمثلة تكون منتدبة، وهى تصبح فعالة ومكافئة عندما يعكسها الآخر (وهنا نسترد، بلا شك، المثل الأعلى للأنثى). فالإنتاج الفنى يشتغل، حسب المؤلف باعتباره «نرجسيا مضاعفا» (١١) لمن عمل على تدويله. فالمتعة التى تفقدها الذات عند تحويل رغبتها فى الموضوع، عن طريق مبادلة الغاية الجنسية بغاية سامية تستردها جزئيا «عند استقبال البناء النرجسى للآخر. وبهذه الطريقة، تستحق موضوعات الإبداع الفنى أن تُسمى عبر - نرجسية، بمعنى أنها تخلق تواصلا بين نرجسيات منتج ومستهلك الأثر» (ص ٣٦). ويبقى تحديد ما يحدث لهذا المستهلك: وهو مُنعمٌ عليه بأن يشعر بنفسه مستقبلا ومؤتمنا على هذه المتعة، دون أن يكون مع ذلك فى مصدر هذا الشيء الجميل الوهمى، فلذلك يمكن أن نفترض أنه يستثمر المزيد من الطاقة الليبيدية الاحتياطية فى استعادتها على طريقته وفى الإجابة عنها بلغته الخاصة، وفى التمديد الشخص الذى يمنحه للاستيهام المقدم، وبعبارة أخرى، فهو يزخرف الشبكة أو أنه، خائبا، يصرف النظر عن ذلك وفى أحسن الأحوال، وهو راض عن الاعتراف به كمستقبل أو كمنتج، فإن هذا أو ذاك، سينتفع من الانفعال ومن الصياغة الاستيهامية، وسيكون بإمكان كل واحد أن يتلذذ بذاته وأن يدخل فى علاقة مع الآخرين فى الوقت نفسه.

وإجمالاً، فالواحد يعتقد أنه وحيد عندما يقرأ، لكنه دون وعى يقرأ مع الكاتب فى وفاق واستحسان وتجاوب(١٢).

#### ٤. ألم الكتابة:

سنفهم لماذا لا يستطيع المنظور التحليلى النفسى أن يقيم، عندما يتعلق الأمر بمادة الفن، تمييزاً صارماً بين الانفعال الذى يحسه المستهلكون «بشكل سلبى» وذلك الانفعال «الفعال» الوحيد لدى المنتجين: هناك دوماً عمل النظام الأولى واستثمار الوجدان، وقد انطلقنا من المظهر الأول لأنه يبدو أكثر يسراً من بين الاثنين، فالأدب التحليلى المكرس لـ «الإبداع» هو الأكثر غزارة. لكنه ليس دوماً الأكثر حسماً (ربما لأنه بالضبط لا يركز بما فيه الكفاية على التبادل المركزى). وإجمالاً، فإن هذا هو ما يحدث: يجد المحللون صعوبة كبرى فى أن يُسقطوا على المبدع معلومات وتحاليل تهم بكيفية نوعية منتج الأشياء الفنية، وملاحظاتهم تنطبق على كل نوع من النشاط فيه يسمح الإنسان باستثمار ذاته دون ادخار(١٣). والفنان يملك هذا الامتياز خصوصاً فى عصرنا المصنع حيث يتم الإنتاج فى حلقات، قصد الحفاظ على الدخل التجارى بدل منح سلطة الاكتمال الذاتى لإنجاز الأشياء، والفنان تتجلى أصالته فى كونه حرفياً حقيقياً، يعمل من تلقاء نفسه، من تخيله بإيقاعه، ولو كان محاصراً بقيود المؤسسات والأذواق والأنماط. وفى نهاية هذا العمل الحر، هناك فى كل مرة قطعة وحيدة تُدرج هى نفسها ضمن سلسلة لها هويتها الخاصة، لها أسلوب.

فى إطار التواصل العبر - نرجسى يفرض التبادل بين الذوات شكلاً خاصاً من العطاء المقدم والمستقبل ومثلما يكون الهواة فى ميدان الفن متأثرين بأهمية العمل (كمية الزمان ونوعية الانفعال) الذى تظهر حركيته بعد إنجاز مؤلف ما، فكَذلك ينبغى أن تختبر الأنا النرجسية بطريقة ما درجة استثنائية من الاعتماد (١٤). وللوعى أيضاً نسبة معينة من «المهارة» توجه نجاحات «العبقري». إنَّ تفهُم وإنصات الذات المستقبلية يتطلبان النجاح فى تنوير النظام الثانوى (المسمى باللذة التمهيدية) وكثافة فى الانفعالات المستثمرة وتيسراً تستمده المحتويات الاستيهامية من تشييدها. وينبغى أن يكون هذا الأخير مضبوطاً، لا ناقصاً لأن هذا سيخلق



صدمة (لا تواجه الرغبة الجنسية إلا فى القلق) ، ولامبالغاً فيه لأنه بذلك سيستقر الإنكار (لن يكون هناك على الإطلاق أى مركز للاحتكاك، ولاوعى القارىء لن يقوم بأى وصل). فالمطلوب هو الانفعال الذى يمارس لعبته الحرة بين الاكتساح المرعب والجفاف، وأخيراً هو بالضبط مكافأة اللذة: كثير من الإشراق الأعمى، فالقليل جداً لا يثير الانتباه.

كيف يبلغ الشاعر هذه النتيجة؟ هذا هو سره الخاص. إنه فى هذه التقنية التى تسمح بالتغلب على هذه القوة المنفّرة، والتى لها حقاً علاقة بالحدود القائمة بين الأنا والأنوات الأخرى يكمن «فن الشعر L'ars poetica» .

(س . فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي - ص ٨٠).

وعند الحديث عن الصعوبة التى يخبرها الفنان عند بحثه عن النوبة الحساسة - «إنه الفن بعينه»، كما تقول الحكمة الشعبية - ينبغى أن نعى بأننا لا نحرك إلا قيد أنملة هذا اللغز ذا الشكل الجميل الذى وقف فرويد أمامه عاجزاً (١٥). ونحن نملك ، ربما، ترسيمات المونتاج، ولكننا لانملك أية وسيلة لقياس الشدات: هناك حالات كثيرة من هذا النوع، والباراميترات المستخدمة عديدة بالنسبة إلى التحليل النفسى كما بالنسبة لأى نمط من التحليل فى الوقت الراهن. ومع ذلك فهنا ينبغى أن نتقدم. لكن ماذا ترانا نجد فى الأدب التحليلى الذى يهتم عمل الفنان؟ تنسب تحليلات الإبداع إلى ميكانيكية الدفاع أو إلى تشكل تسوية، إلى رضى نرجسى بالذات، أو إلى منفذ خارج النرجسية، إلى نشاط وثنى أو إلى إعلاء ناجح، إلى توسع الاستقلال الذاتى المنتج (أويعيد الإنتاج) ضد الأب أو تحت إمرته، إلى لجوء إلى حضن الأم أو إلى الانتقام منها<sup>(١٦)</sup>.. إلخ. وكل هذه الإمكانيات قابلة للإدراك وقد تم إدراكها.

وبخصوص تجربة المحللين النفسيين أمام الحالات الخاصة وبخصوص اقتراحاتهم النظرية، سنجد إيضاحات وإطاراً بيبلوغرافياً فى الفصل الثانى من الجزء الثانى من كتاب آن كلانمى: «التحليل النفسى والنقد الأدبى» (٥٣ - ٦٥).

لكن إضافة إلى الأعمال المذكورة حيث تبرز أعمال بيير لوكى وميشال دوموزان،

سيكون من المناسب أن نضيف بهذا الصدد أبحاث ميلانى كلاين (١٧). فهي تقترح النظر إلى الدفع الإبداعي على أنه محاولة إصلاح للموضوع (موضوع الحب) الذي يتم الاعتداء عليه خلال مراحل التكوين النفسى القديمة، وهى محاولة كانت قد اقترحتها الأنا الأعلى الباحثة عن التحرر من عقدة الذنب (فى هذا الشأن وبخصوص الفرضية التكميلية لمتابعة إصلاح الذات نفسها المقترحة من طرف جانين شاسكى - سمير جل، نحيل إلى كتاب، «من أجل تحليل نفسى للفن والإبداعية» المنشور سنة ١٩٧٧م، ص ٨٩ - ١٠٥).

## ٥. الورقة والأريكة:

ليس للمسلك الذى تقدمه دراسة التعليقات إلا القليل من الحظ فى بلوغ نتائج واضحة: فالأمر لا يتعلق، مثلاً بمعرفة الوسيلة التى من خلالها ينقل نشاط من نمط «قضىبى» بعض الإشبعات، بل بإبراز كيف يسد القلم (أو الآلة الكاتبة؟) حاجة رمزية خاصة لن يسدها مجرد الترميق بواسطة مثقب ولا الاستعمال الحرفى لمخرطة طبيب الأسنان ولا استعمال المعمول (هذا إذا افترضنا أن لنا خيار المهنة ومتسع من الوقت للترميق!). ولا يتعلق الأمر بالتشديد على رغبة فى تخليد الذات نفسها: فالإنسان الطموح يملك وسائل أخرى أفضل من الريشة لكى يصير خالداً، ومن وجهة نظر مادية بحصر المعنى - لكن بالنسبة إلى المنظور التحليلى ألا يفرق الإنسان كله جذوره فى الجسد، فى العالم الحاضر للإحساس، فى العلاقات الحيوية بالآخر؟ - فإن أصالة فعل الكتابة لا تعود إلى أن الكاتب يكون مسكوناً بصورة جمهور مستقبل ومراقب (الشاهد المتضمن)، بدعوى أن كل فنان ككل صانع يبدع من أجل أحد ما، (كأحد مظاهره) أمام أحد ما أو مكانه. إن أصالة فعل الكتابة، بالمعنى اللازم للعبارة، مرتبطة بأصالة الكتابة فى معناها المتعدى الأكثر حسية الذى يعنى رسم النصى على سناد بكر. وإجمالاً، فهو يعنى رسم النص الأسود على سناد أبيض.

ولا يتعلق الأمر بالتشديد فقط على القيم الرمزية من مثل عدوانية الريشة التى تخذش جلدأ (لحاء أو رقأ أو قَضِماً، واللغة تتحدث عن غلاف كان حياً فيما قبل)؛ ومن مثل التكرار البعيد الذى يحدث عندما يلامس الأصبع خدأ أو صدرا فاتناً

ملازمة مرسلة أو مستقبلة، ومن مثل محصول المذاذ المصبوب الذي يصير بذراً أو أمانة مقدسة أو أثراً مفروضاً دوامه بالطابع الذي تمنحه له، أو بمماثلة «خريشة»، بوسخ، بلطخة، بتقدمة أكثر أو أقل انتقاماً ذات ماهية برازية (ينبغي أن نستحضر هنا على أية حال اسم أرتو): لاشيء من كل هذا ممكن نفيه، فالمتعة اللاواعية في الكتابة تتجاوز في إمكاناتها ما تقترحه علينا مخيلة ورعة أو متمدنة.

يتعلق الأمر أيضاً وربما قبل كل شيء بهذا المحاكى، بهذه المحاكاة للعلامة المطبوعة على مساحة جاهزة، المسجلة داخل مكان - زمان يفصل بين مقصد لن يكون هناك أبداً منفذ آخر إليه وبين فهم يتجدد مع كل قراءة، يسمح به النص دون أن يتضمنه مسبقاً. المحاكاة، لكن محاكاة ماذا، وفي ماذا، ولماذا؟

إن تكرار عملية خارج مكانها ونظامها الخاصيين - ونحن نعرف قوة مايسميه فرويد أوتوهاتية التكرار التي تقدم في نفسه الوقت الإكراهات المرضية (الفشل، مثلاً) وظاهرة عامة ترتبط بالطابع المحافظ للغريزة («ميك إلى الاستثمار داخل وجودك»، هذا ماسبق أن قاله سبينوزا) - هو ما يكون محاكاة الكتابة. وهذا لايعنى إعادة إنتاج محتوى أو صورة أو إحساس، بل محاكاة اشتغال، بمعنى آخر، هو نقش رغبة غير قابلة للصياغة على الجسد وبالجسد نفسه الذي صار، أو بالأصح هو في طريقه لأن يصير، مرآة متحركة بفضل هذا النقش بالضبط نقش زائغ (مشوه) ومتنكر (ترميزي) ومائل (السقاطات المتوالية المتجنبة التي تكون مسير الفكر). لقد تحدث المحللون منذ بضع سنين عن الشاشة البيضاء «شاشة الحلم» التي يعرض عليها الفيلم، أي مساحة الجلد اللبني للثدي المغذى الذي يعتبر أول مدرك حسيا، الذي لاينسى ويكاد لاينقل، ربما هذه هي الورقة. وعلى هذه الورقة خريشات وتخطيطات الرغبة، بدءاً من الرسم الفاحش وصولاً إلى شبكة المفاهيم المجردة. والصراخ ليس أبداً بل هو ممثله. فما يكتب هو تطوير لما كان ومايزال يصرخ. «إن القصيدة الغنائية عرض لتوَجُّع ما» يسجل بول فاليري في مكان ما... وهكذا دواليك.

إن حركة الكتابة تعيد مسافة الرغبة ما بين غيابها والخطاب اللفظي حيث تتسجل تصويرات مجازية ثم ناطقة - وبطبيعة الحال، شريطة أن يتعلق الأمر بكتابة حرة،



بكتابة رفيعة، ومن ثم، بتخييل موجه من طرف الرغبة إذا نحن استعرنا صياغة محل سبق ذكره غالب الأحيان أعلاه(١٨). لكن كثيراً من الحلقات لاتزال تعوز رحلتنا الاستكشافية، مابين المحطة التي يكونها جمع عدد من التمثيلات اللاواعية فى حكاية والمحطة الأخيرة للنتاج النصي: لانعرف شيئاً دقيقاً عن غاية وكيفية مفرق الطرق الذى يحدث حين يستطيع ذلك الجمع أن يصير حلاً أو استيهاماً فى حالته السليمة، حين يدخل منطقة ما قبل الشعور. قد يكون الأهل - وهذا فرض الآن، يبقى فحصه خاضعاً لمخاطر خارجية علاوة على صعوبته الخاصة - فى اتجاه مخطوطات المؤلفات الأدبية: إن المسودة تقدم، قبل كل شىء سلسلة من المعادلات المرفوضة التى يمكن أن يعلمنا فك سننّها الإفادة منها.

فى الواقع، من المعروف أن المحللين النفسانيين لا يستطيعون تفسير الأحلام إلا باستخدام الرصيد الباقى من التداعيات الحرة التى يقدمها لهم المحلل وقت المعالجة عندما يقوم فى إطار «القاعدة الجوهرية» (قل كل شىء يدور فى ذهنك بدون استثناء)، بدراسة الأثر الذى تحدثه فيه هو نفسه بعض الكلمات المجردة حسب الظاهرة من كل قيمة، من كل معنى ، من كل حكمة، من كل طابع شخصى. فالتداعيات الحرة تحاذى الحلم: أليس عدلاً أن نرى جزءاً منها على الأقل قد استطاع التقدم على الصياغة النهائية لنص من النصوص؟

قد تلفت الحثالات الاهتمام إذا قدمت لا فقط معلومات عن فن الكتابة عند شاعر أو روائى، بل وأخبار عن التعابير المجاورة المماثلة القابلة للاستبدال التى كانت قد اعتبرت ممكنة فى لحظة معينة من التأليف. وهذا ضرب من هالة بدء التنفيذ الناقص الذى يشرح النص المحتفظ به فى النهاية والذى «سنصغى» للاستفادة منه، دون اعتبار أن الرباط التحويلي الذى يتأسس بين الناقد والمؤلف الذى يعرض له سيتسع بشدة، منظوراً إليه فى جهده الكامل، فى «شُطْبِهِ»، فى ترده، فالكاتب يكون أقل مهابة، ويبدو أقل مناعة مما هو عليه الحال عندما يكون ممثلاً (بالمعنيين: الشهرة واكتساب المظهر اللاواعى) بواسطة جاذبية إمضائه. وحتى إذا لم نصبح من «فرأشيه» المقبولين فى الحياة الخاصة، فبالنظر فى تلمسات كاتب كبير نكون قد عقدنا معه روابط أكثر إنسانية فى اتجاه فهم أكثر حميمية.

وهنا، ينضاف آخر مشكل فى هذا الفصل، مشكل الكاتب فى علاقته بالمعالجة - ذلك لأن هناك ميلاً يكاد يكون مفرطاً إلى إيقاف الأدب فى حوالى ١٩٢٠ .. من المفيد بامتياز معرفة رأى الكتّاب الذين مروا من تجربة الأريكة، وعند الاقتضاء معرفة لماذا يرفض الآخرون، وهم لا يحسون أنهم على مايرام ويعيشون بعد انتشار الفرويدية، يمتنعون عن اللجوء إلى مساعدة أحد المحللين (أهو خوف من القضاء على «النبوغ» والعُصاب فى الوقت نفسه؟). توجد شهادة فى شكل تأمل منظم ندين بها لـ«برنار يانكو» وهى منشورة فى العدد ٢١٤ من NRF (أكتوبر ١٩٧٠م).

بانطلاقة من جملة فرويد المذكورة سابقاً والقائلة بأنه من إثر اللذة التمهيدية فإنّ الأثر الفنى «يهدى» بعض توترات»، نفسيتنا العميقة، يفترض يانكو هنا وجود «نوع من المعالجة بالنسبة إلى القارئ» (ص ١٩٦)، لكنه يؤكد الاختلاف بين المحلّ وقت المعالجة والكاتب، وهو مستلق على الأريكة يتحدث الأول إلى شخص ما، وهو جالس إلى مكتبه يكتب الثانى إلى (باتجاه) غائب؛ أحدهما ينقاد لدفق غير مراقب للانطباعات، والآخر «يختار كلماته». الأول يشير إلى واقع من ماضيه فى اجترار لا متناهٍ، والثانى يطارد داخل مصيره تخيلاً سيحبس نفسه فى خطاب مفلق، وطبعاً فالجلسات غير ضرورية، بحيث إذا كان الكلام يشق على المريض فإنّ الفنان يرح تحت عصفه الإلهام؛ وإذا كان المحلّ موجوداً هناك خلف ظهرى فإنّ القارئ «المحترس والمتحمس فى نفس الوقت» يؤثر على الكاتب بحضوره الذى يتعذر محوه، وأخيراً يأتى وقت يعاد فيه المحلّ إلى وجوده المستقل بذاته فى حين يصح أن فعل الكتابة، بما أن «الأثر نافر من كماله الخاص»، هو حقاً نشاط لا متناهٍ.... غير أن المعالجة والكتابة ليستا متطابقتين. ولو كانت هذه وتلك، اللتان تتغذيان من الاستيهامات، تلجآن إلى الخطاب من أجل معالجة مادة خام مماثلة، فإن الاختلافات تظل قائمة. نتحلل فى التحويل إلى شخص واقعى، ونكتب فى العزلة لا بل ضدها، نقدم الى المحلّ كلامنا من أجل أن يرده إلينا، ويكون القريان قبلاً جواباً عن إغراء خفى: «إن ميزة الخطاب الأدبى هى فى أن يكون خارج المقام» (ص ١٥٥)، فى أن يكون افتتاحياً بالنسبة إلى الكاتب. ما نقوله يحيل على وجه التقريب إلى المعيش الداخلى، أما مانكتبه فهو، ينتمى إلى «الخارج»، ومهما حاولنا استعادته فهو نفسه من يطردنا خارج نسيج الورقة. وأخيراً، فجمال الأريكة هى الجمل اليومية التى

تلتبس شفافية ملائمة للتبادل؛ أما جمل المكتب فهي تحمل في ذاتها مبتغاها الخاص: إن الهدف المقصود هو العبارة المثبتة، وپانكو يسمى «التثبيت» (ص ١٥٨)، هذا الأثر الذى كان يسمى في موضع آخر أدبية، القادر على إغلاق اللغة على نفسها، بحيث إن الاستيهامات الموضوعية في النص، كما يستخلص پانكو، ليست موجهة من طرف الوعى من أجل أن تكون قائمة فيه أو متلفة، بل إننى «لا أحملها إلا يوم العمل الذى يجعل منها، وهو يرسخها بدل تذويبها، أثرا تاريخيا»، فالاستيهام أن يتلاشى هذه المرة، بل سيبقى شبحا، هاهو أبدى بعد أن صار «قرينه» الخاص. «إن الكتابة لا تشفى، إنها تصون (...) فالكتابة ميكانيكية دفاع، وهى بلاشك أصلح من ميكانيكيات أخرى، لكنها ليست الأكثر فعالية» (ص ١٦٢).

لقد تركنا الكلمة الأخيرة لهذا الروائى الذى يتكلم عن بصيرة، وقد جعلناه يثبت ذلك. ومع ذلك، فإن القارئ، الأنانى سيضيف فى سره: إنه لأمر مؤسف بالنسبة إلى هذا الذى لا يسمح له التثبيت إلا بالانتظار، وهذا أفضل بالنسبة إلينا، إذا كان هذا التثبيت يسمح لنا بالأمل.



### هوامش الفصل الثالث:

(١) ينبغي أن نحدد بأن الطاقة الراضية (الليبيدو) قد أدركت من قبل فرويد كسلسلة من الدوافع (الغرائز) المنحصرة في مفترق الطرق بين الجسمين (الجسدي والذهني، النفسي)، فالغرائز لا تدرك، ومن ثم فهي بمعنى ما لا توجد، إلا من خلال اثنين اثنين: الانفعال (الترفيه - الانزعاج) والتمثيلات اللاواعية، يعنى تلك الممثلات (بمعنى النواب) التي تتخذ شكل تمثيلات نفسية (بالمعنى الذي نتحدث به عن «تمثيل شيء ما») والتي تبقى مثبتة في موضعها الأصلي بقايا ذاكرية، والعبارة الألمانية التي تشير إليها، Vorstellung - repräsentanz قد تفهم خطأ إذا فهمت على أنها «ممثل التمثيل»: بل إنها على الأصح «تمثيل ممثل (للغريزة)». ونلاحظ هنا أهمية الغريزة لتعيين نقطة التقاء الجسدي والنفسي: إن الاحتفاظ الأولي محدد على أنه تفويض للجسد الغرائزي وهو ليس بالجسد الفيزيولوجي - التشريحي، بل الأصح إنه نظام حي فيه يتم فصل وجود العالم الخارجي والاحتفاظ بوجوده الخاص المزود مسبقا بشكل فكري معين («منطق» العمليات الأولية الذي يجهل الزمانية والنفى والهوية).

(٢) إن استعمال هذه الكلمة - وهي ليست ابتكارا لفظيا من جانب لاكان، بل هي مفهوم نظري جوهري في نظامه - بخلق بعض الصعوبات في دراساتنا الأدبية المطالبة أحيانا بمعالجة «الدوال اللسانية» (نحيل إلى سوسير) عن طريق تحليل تأثيرات القدلال (كالألعاب الصوتية، مثلا) التي يستحيل اعتبارها «دوالا لواعية»، ولو أنه من الملاحظ مبدئيا أن هناك رابطا مفترضا بين الاثنين، وإضافة إلى كون هذه العبارة مزعجة، فإنها نوقشت من خلال وجهة نظر نظرية من طرف الفلاسفة المعاصرين، وإن لم يجدوا استحسانا من قبل لاكان، وإعطاء فكرة عن هذا الملف نحيل إلى ليوطار - الخطاب، الصورة - ص ٢٥٠ - ٢٦٠، ويخصوص الاستعمال اللاكاني للسانيات السوسيرية والجاكوبسونية، وبشكل أوسع بخصوص دريدا، نحيل إلى مجلة «شعرية» الفرنسية عدد ٢١، ص ١٤٠، ونحيل أيضا إلى كتاب چون لوك نانسي وفليب لاكو - لا بارت في - عنوان الحرف - دار غاليلي، ١٩٧٣م (ونحيل بهذا الصدد إلى ج. لاكان «الحلقة الدراسية العشرون، «Encore» دار سوي، ١٩٧٥م، ص ٦٢).

(٣) وهنا نكتشف التصور اللاكاني للذات: لم تعد الذات هي التي تدير الأدلة، بل إن «الأنا» هي التي تقيم (وهي تتلخص في ألا تكون إلا) تعاقبا للتبدلات، للقطائع التي تنتج داخل «الخيطة» الذي يديره ترابط الدول - تلك فقاعة غياب تتزلق باستمرار داخل الأنبوب، بما أننا تحدثنا منذ قليل عن الفيض. أنا لا أوجد «أنا» لا توجد أبدا هنا حيث ينتج المعنى؛ فأنا تشير إلى أن «ذلك يتكلم» لحسابي وعلى حسابي، يتكلم مكاني الذي هو فراغ. فالذات لا تمتلك لغتها، بل اللغة هي من يمتلك الذات: تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطاب يؤسسنى كذات غائبة، دون أن تكون لي سيادة حقيقية عما أقوله / تقوله الأنا - وهنا يوجد اللاوعي.

(٤) وهو أن يكون، وليس عيباً في التذكير به، إلا «ابتغاء - القول» المكتسب بحل الشفرة. إن طلب المعنى، والحقيقة التي يكتشفها آخر الذات، صياغة وليس ترجمة.

(٥) لا يبدو من قبيل المغامرة الافتراض بأن التمثيلات الفنية الأولية تنطلق من اعتبار وإعادة إنتاج محاكيين للجسد الإنساني - والنسائي أساساً، وليس إطلاقاً لأن الوضعية الإيديولوجية للواقع تقوم بتفضيل المنظور الذكوري، قدر ما يعود ذلك إلى أن الموضوع الأول للافتتان هو الأم بالنسبة لكل واحدة: هناك حضور المورفولوجيا أمام النظر، وحضور الصوت بالنسبة للآذن، والجسد بالنسبة لللمس. فمن هذا الترفيه التشكيلي، تم استخراج أصول الجمال اللساني أو الخطابي بطريق القياس.

(٦) بخصوص الظاهرة العامة التي تربط الطاقة الانفعالية للجميل بحزة عيب، نحيل إلى:

Note sur la beauté, scilicet, 6 - 7, seuil. 1976, p 337 - 342.

(٧) أو بشكل أكثر دقة، بواسطة هذا المظهر الإيجابي الذي ليس قامعاً للأنثى الأعلى التي تسمى مثال الأنثى. فالرجوع إلى الأركان اللاكانية يبدو هنا ملائماً: بما أن مثال الأنثى يتوفر على جزء مرتبط بالنظام «الرمزي»، فإن إغواء اللذة الجمالية سيكون قائماً بفضل قانون الأب وبفضل اندراجه داخل الشبكات (الرمزية) للغة، محمياً من خطر الاستهواء الخيالي، لأن «المتخيل» الذي يتموضع فيه مطلق المتعة يضمّر نذيراً مضاعفاً قاتلاً للهوية، نذير انفصال (الجسد المجزأ) ونذير انصهار (العلاقة التناظرية).

(٨) يسجل أوكتاف مانوني بأن الإعلاء لا يكون شاملاً إلا فيما نذر، وأن «شيئاً ما من اللا - مَعلى في الرغبة اللاواعية يتمظهر هو الآخر» (نحيل إلى كتابه: مفاتيح من أجل المتخيل، ص ١٠٥).

(٩) يلاحظ أندري غرين في مكان آخر أنه بالإمكان «أن نخجل ونحن نقراً» مكتوباً (يعلم أنه «قادر» على ذلك): فهذا دليل على أن كل شيء يحدث كأن منظور الآخر يضغط علينا أثناء القراءة المنفردة. إن «نصي» هو الذي ينظر إلى ويحاكمني بشكل من الأشكال.

(١٠) يبدو أوديب - الملك مثل نص متميز لا يحتاج إلى تفسير لأنه يقوم بإخراج تفسيره الخاص: «المسرحية ليست شيئاً آخر غير إظهار متدرج ومحسوب - تماثل تحليلاً نفسياً - بفعل أن أوديب نفسه «إلخ» (نفس المرجع، ص ٢٢٨).

- (١١) لقد أشار شارل بودوان، الذى يزواج فضلا عن ذلك بين فرويد ويونج بجسارة فى توفيقية معقدة ومحيرة - صحيح أن التحليل النفسى للفن يعود إلى ١٩٢٩ - إلى أهمية النرجسية، والوجهان الاستيهاميان اللذان يشب إليهما القدرة على التنظيم المتميز هما: «العودة إلى حضن الأم» «وتيمة القرين» اللذان يحملان علامة هذه الوضعية النرجسية. ونشير إلى أن بودوان يتحدث عن "narcisme" عندما يتعلق الأمر بالجمالى وعن "narcissisme" بخصوص الطب التطبيقي، وهذه جزئية تثير الفضول، خصوصا وأن فرويد قد سبق أن عدل فى الألمانية عبارة علماء الجنس Narzissismus إلى Narzismus (وهذه هى العبارة الوحيدة التى يستعملها) حادفا المقطع المركزى "is" لاستخرج مسبقا من اسمه المدنى sigismund كاسم يجده تنافر الأصوات (؟) والذى يكتبه على هذا الشكل المعروف sig nd... وعلى الأقل سنستخلص من هذه الحركة التى تتكرر الحجة على وجود أدن تتأثر بالجرسيات اللفظية.
- (١٢) سنضيف الى هذا الملف جملة فرويد الآتية: «يملك الإنسان داخل حركيته النفسية اللاواعية (١٣) نحيل بخصوص هذه النقطة الى: س. فرويد، قلق فى الحضارة - ص ٢٥.

(١٤) نحيل إلى: ج لابلانش و.ج ب بونتاليس: «معجم التحليل النفسى»، ص ٣٠٥ - ٣٠٦. إن الاستيهام هو، كما رأينا ذلك، لعب بواسطة معطيات (غير مصاغة) الرغبة برفع مؤقت لحاجز الكبت؛ وداخل المعالجة الكلينيكية توجد ظاهرة مماثلة. تعترض مقاومة ما إن يواجه المحلل مادته الخام اللاواعية الخاصة، مواجهة تحدث كلما قام بتفسير هذه المادة الخام، وهذه المقاومة غالبا ماتخذ شكل إكراه التكرار: ونسمى الاعتماد هذا العمل الذى يسمح باستخراج عنصر ما من التماسات التى تحدث تلقائيا من أجل التعرف عليه حقيقة، من أجل تمريره من القبول العقلانى (الذى لا يكفى) إلى إدماج داخل المعيش. ولأنه صوغ استيهامى مدرك وإرادى وواضح، فإن جهد التخيل الجمالى ينحصر فى مكان ما بين الاستيهام التلقائى للحالمين وبين استعادة المادة الخام فى المعالجة الكلينيكية. أما الكاتب - وهو الذى يكتفى بتطبيق وصفات، ومن هنا لا ينصرف الى عمل ديداكتيكى فى فنه - فيمكن أن نقول إنه يعمل عندما يصارع اللغة من أجل التعبير عن ذاته، من أجل اقتلاع شىء يؤرقه فى قلبه، إلا من أجل إيجاد شكل يتكلف بما يبدو مستحيلا قوله بطريقة أخرى. وقد كانت اللغة النقدية التقليدية تردد كل ذلك دون علم منها، عندما كانت تقول بأن الفنان يجد «مَخْرَجاً لآلامه الداخلية وأنه «يعيش» بعمق أفضل من عامة البشر.

(١٥) «إن علم الاستيطيقا يدرس الشروط التى تجعلنا نتأثر بـ «الجمال»، لكنه لم يستطع أن يأتى بتوضيح حول طبيعة وأصل الجمال (النمو الشكلى) وقد أجهد نفسه بغزارة فى جمل جوفاء، مثلما هى رنانة، مرصودة لإخفاء غياب النتائج. ومع الأسف، فعن هذا الجمال، لايقول التحليل النفسى الشىء الكثير» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).



(١٦) سنسرد هنا جملة كاشفة (لكنها وجيهة كليا) لصاحبها ثي روزالطو «بإمكان الفنان أن يتخذ إزاء أثره موقفا استيهاميا لكل عنصر من العناصر المكونة للمثلث الأوديبى» (وظيفة الأب والإبداع الثقافى، «مقالات فى الرمزى»، ص ١٧٣. وسنجد فى هذا الكتاب ملاحظات مفيدة جدا لموضوعنا، رغم أن الرسم كان فيه موضوع اختيار، ص ١٢٢-١٢٨، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٦).

(١٧) نحيل إلى رولان جاكار: «غريزة الموت عند ميلانى كلاين»

Lousanne, L'Age d'Homme. 1971.

(١٨) نحيل إلى: أندري غرين: «التخلخل» مجلة الأدب (الفرنسية) عدد ٢، أكتوبر ١٩٧١ م، ص ٣٨. وهذا المثال الممتاز جدا سيكون حاسما إذا كان من أجل هدفه الصريح إلى منح المحللين وحدهم الحق فى قراءة نص بواسطة التحليل النفسى، ينطلق من سلسلة مقلقة تصعب الموافقة عليها باعتبار كل ما حاولنا بيانه، هكذا قدمت المسئلة بكل وضوح «إن الخطر الذى يركبه (المفسر المحلل) هو إذن أن يفشل فى القبض على المعنى اللاواعى للنص». وغرين يعرف أنه ليس للنفسية «معنى» يمكن فك سننه (وليس من الخارج خاصة، ومن طرق آخر): فلماذا يريد من النص أن يكون له معنى (ومعنى واحد فقط)؟ لماذا يريد ذلك إن لم يكن وبمجهود قليل الدقة من أجل أن يكون النص أمامه، هو المحلل، محللا؟ وهنا نجد أنفسنا أمام فتح من المفروض أن نعود إليه فيما بعد (نحيل إلى الفصل السادس من هذا الكتاب): ربما أن النص يملك شيئا كاللاشعور، لكنه ليس لا شعورا؛ لأنه لاغريزة له، ولا رغبة / رغبات أخرى له غير رغبة الكاتب المفقودة ورغبة القارئ. المغامرة دوما، (وإذا «استمتع» القارئ»، فإن النجاح قد تحقق: ليس هناك قراءة تحليلية سيئة للنص، إذ ليس إلا تفسيرا معروفا باستحالته أو تدخلا بدون لذة، فالرغبة فاقدة وستبقى مفقودة، و «الخطأ» يمكن أن يقع على عاتق النص أو على عاتق القارئ، هنا والآن). وغرين نفسه سيكتب بعد هذه السطور: «إن الإحياء الذى يحدثه التفسير يشهد على خصوصيته أو على عقمه: وهذه الجملة لا تصلح فقط للمعالجة الكلاينيكية. «فبمجرد أن أتحدث عن رغبة النص ويقوم كلامى بإشباع رغبة (رغبتي، رغبة الناقد، و/ أو رغبته، رغبة قارئى الذى هو القارئ، معى لنصنا المشترك)، فإن قراءتى ممكن قبولها سواء كنت على «حق» أو لم أكن. الأمر الذى لايعنى مرة أخرى أننى قد كشفت عن «المعنى اللاواعى للنص» وهو مقيد اليدين والرجلين: ببساطة إذا استطعت أن أطلعم بعملى اللاواعى العمل اللاواعى للنص، تماما كما يطعم ناقد آخر بثقافته التاريخية تاريخية النص، وكما يطعم ناقد ثالث بكفايته الشعرية التنظيم الدال الذى يؤسسه داخل النص، وإلا فلا يلزم الحديث، كما يفعل غرين بحق، عن حظ مختلف المواقف النقدية فى أن تنجز داخل النص، قصد الضبط، «تقطيعاتها».

## الفصل الرابع

### قراءة الإنسان

«من الملاحظ أن مجال الخيال كان ولا يزال «ذخيرة» تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع الغريزي الذي تفرض الحياة مفارقته. فالفنان، كما العصابي، ينصرف بعيدا عن هذا الواقع الذي لم يعد كافيا إلى هذا العالم من الخيال، ولكن على خلاف العصابي، فهو يعرف كيف يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فآثاره تكون إنجازا متخيلا لرغائبه اللاواعية تماما كما الأحلام، التي تقاسمها، فضلا عن ذلك كونها منزلة وسطى بما أن على هذه كما على تلك ألا تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والنرجسية، فآثار الفنان تظهر قدرة على أن تلقى قبولا لدى الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب اللاواعية لديهم».

(س. فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص ٨٠)

لقد حاولنا حتى الآن أن نتبين الفرضيات ووسائل المقارنة والسياق العام للروابط الإنسانية الذي تنطلق منه النظرية الفرويدية حتى يمكننا أن نطمح في إيصال دراسة المشاكل التي يثيرها علم الجمال الأدبي إلى بعض النتائج، لم يكن الحديث يجرى إلا حول شروط الفن وإنتاجه واستهلاكه، أبداً لم يكن حول الآثار التي تكون الأدب والتي صارت أو ستصير مؤلفة ومنشورة. والأهم أيضا وفرة وفائدة حصّة

الأعمال النفسانية المخصصة لواقع الكتابات. ومرة أخرى، نجد فرويد يشق الطرق. بل إن هذا الرجل النابغة قد افتتح كل جدول الأعمال دون أن يهتم بالتبعية الخاصة باستبصاراته. إن إنتاجاته الموزعة على امتداد عشرين سنة لا تزعم عرض نمو فكرته عن الفن، ليس أكثر من أنها تعين الأولويات. وقد كان تاريخ التحليل النفسي في أيامه وبعده أكثر توجيها. وإجمالاً - وفرويد موضوع جانباً - فإننا نعاين فيه بطيبة خاطر ثلاثة أصناف من الانشغالات، ثلاثة مراكز من الاهتمام مستكشفة عبر العصور بطريقة غير متساوية: الإنسان، إنسان، الآثار.

كان الانطلاق بتفضيل ما يبدو أقل تخصيصاً في الفن الأدبي باتجاه ما يحدده مباشرة، أي المحتويات الكونية، باتجاه التشغيلات السرية في كتابة ما. ومن المحتمل أن القطيعة القابلة للعزل التي عرفت موضعها حوالى منتصف هذا القرن مرتبطة بازدهار الفكر البنيوي، أو على أى حال مناهج التحليل البنيوي: إن فينومينولوجيا التجارب النفسية قد تنازلت عن الريادة لصالح (علم) تأليف العلاقات الدينامية موحداً الوحدات القابلة للعزل التي تعزلها عن الأفعال الإنسانية. والتحليل النفسي لم يكن يجهل جهلاً تاماً هذا التحول الجديد الذى يضر بحقل المعرفة والذى ينعت بسمة «موت الذات»: الإنسان مخلوع عن عرشه، انتزعت منه السلطة التى كان من المفترض أنه يباشرها على أرض الواقع فى نفسه وفى الخارج. ويستحيل أن نكرر كما فى العصر الكلاسيكى: «أنا سيد نفسي وسيد الكون»، وفرويد وماركس ونييتشه، باعتبارهم «فلاسفة الشك»، قد مروا من هنا (نحيل هنا إلى ميشال فوكو) والعلوم الإنسانية قد اندفعت إلى هذا النشاط (وهنا نحيل إلى ليفى ستروس أو إدغار موران).

## ١ - الإنسانى والرمزى:

بأية مفارقة، إذن، عنون هذا الفصل بـ «قراءة الإنسان»؟

بكل بساطة، لأن هذا الاسم، المكتوب بشكل مغاير، يبدو هو الوحيد الجدير بأن يجمع ثمانية ما يتموضع بين نظرية الجهاز النفسى مثلما يشتغل فى سجل علم

الجمال وبين الإنجازات الخاصة بكاتب معين. وبشكل أكثر دقة، ستكون هذه اللحظة مرحلة وسطى بالنظرة الشاملة إلى مختلف أنماط مقاربة الموضوع الأدبي بحصر المعنى (يعنى الكاتب والنص). هكذا سنجد أربعة أركان: محكيات نموذجية، أنماط وحوافز، أجناس أدبية، نماذج شكلية - ومن أجل تثبيت الأفكار، فإن هذا يعنى: حكايات خرافية، حالة دُون جوان، العجائبي، إلحاح استعارة ما. مقولات يسميها جيرار جينيت (Palimpsestes, Seuil, 1982) بالـ«عبر نصية»، لأن النصوص والكتّاب يستخدمونها، يستثمرونها، يلجأون إليها بطريقة أو بشدة جديدة. إنها ليست وقفاً لا على عصر ولا على لغة ولا على فرد ولا على مكتوب واحد، ذلك لأنه لا يمكن تعيين أصلها، وابتكارها لا يمكن إسناده إلى شخص معين. وباختصار، يمكننا القول إنها تنتمي بكل المتغيرات الممكنة إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية. إن استعادتها بلا نهاية وإعادة كتابتها واستخدامها من جديد يدرجها ضمن تقليد يغرق، كما يقال، في ليل الأزمنة، وفي ليل اللاوعي كما يمكننا القول.

إن الحديث عن القيم الأصلية للإنسانية يثير مشكلين. ما هي هذه «الإنسانية»؟ سيعترض المؤرخون، الماركسيون بالخصوص، الميألون إلى الاشتباه في وجهة نظر إيديولوجية كلما بدأ أنه تم نسيان تعيين العوامل الإيديولوجية الجديرة بتحديد عصور فضاءات الثقافة؟ وفضلاً عن ذلك، إذا كنت تبحث عن «القيم الأصلية»، فإنك ستقتل الفرادة التي تحدّد قيمة الأثر الفني، وسيحتجّ الأدباء الحقيقيون قلقين من النظر إلى فكرة الجمال نفسها وهي مقحمة داخل خصوصية العبقرية، وسننسى أن الفرق هو حسبهم مسألة «أسلوب»: أي أنها مسألة كيفية معالجة التيمة أكثر مما هي مسألة محتوى (هذا الذي ينسبونه إلى آدمي الإنسانية الكلاسيكية بشكل أسهل من نسبه إلى آدمي المادية المنسولة).

لن نعود إلى هذه الهجومات المعروضة مرات عديدة في الساحة، والتي يسهل أن نبين لهم أصلها - فالتحليل النفسي يفضحها على أنها إنكارية (١) - قدر ما تسهل الإجابة بكيفية استدلالية، وبعض الكلمات التوضيحية لا بد أن تكون كافية. إن الذي



يصنع الإنسان، قبل تطور العقل التقنى، هو ظهور الرغبة على الهامش، بالإضافة إلى الحاجات. فالأدمى الصغير يولد مخدوجاً، وينبغى الاهتمام به اثنتى عشرة سنة قبل أن يصير استكفائياً، قادراً على البقاء: ربما هنا يكمن سر ارتباطاته الوجدانية النوعية التى تستلزم إنشاء ملائماً لمحرّم ارتكاب المحارم - وهذه هى النقطة الوحيدة التى عن طريقها ينتسب الجهاز النفسى العميق إلى تاريخ لا علاقة كبيرة له بالتاريخ العام، بما أن كل شىء فيه يجرى بين الطفل والآباء. صحيح أن اللاوعى يشغل داخل لسان خاضع لشروط فضاء وزمان معينين، لكن العمليات الأولية تكون «لا تاريخية»، ذلك لأنها تجهل الزمانية الموجهة (الماضى - الحاضر - المستقبل). وإذا كانت الأنا الأعلى تدرج عناصر خاصة فى كل تنظيم ثقافى، فإن اشتغالها يتعلق بميكانيكية ثابتة، فالـ «هذا» Le ça يأتى مكوناً من غرائز ثابتة مثلما الأساس الفيزيولوجى، أما بالنسبة للأنا فهى تتصرف وتحمى نفسها بطاقة دائمة ومستقلة عن الوسائل العلمية التى تستعين بها قصد التموضع إزاء الواقع. ومنذ الصيحات الأولى للمالينوفسكى، أخفقت المعارضة «الثقافية» للتحليل النفسى، وعلماء الاجتماع يهاجمون اليوم «التيار النفسانى» (باعتباره ممارسة فى الغرب) أكثر مما يهاجمون نظرية اللاوعى. ومن جهته، فإن احتراس المتخصصين فى الأدب من الفرويدية مرتبط بحكم مسبق موجه ضد كل العلوم الأخرى كالتاريخ (الوقائعى بشكل عام) والفيلولوجيا، وتستمر الإشارة بأن معلّلات ودلالات الرغبة ذات الأصل الجيسى تكون مهينة بعض الشىء مجردة من الطابع الإنسانى، وأحياناً تتم السخرية، باسم عقلانية متجاوزة وباحتداد ظلامى، من كل محاولة تسعى إلى الخروج من الاجترار السيكلوجى والقداسى الذى لا يريد الحديث إلا عن الأهواء والقيم والعقل بلغة أرسطو، والذى تلذ له الثثرة حول سر وعظمة العبقري الذى لا ينبغى مسّه بسوء لأنه مقدّس أو ينبغى أن يبقى كذلك.... والأخطر هو هذا الخوف من ألا يكون للنص معنى (سليم) «الشىء الوحيد المتفق عليه بأفضل شكل؟» موضوع دوماً من أجل ترسيخ نبألتنا، قدر ما يعرض نفسه لشروحنا البسيطة. وهناك نفور من أى جهد لاكتساب جهاز مفاهيمى «جديد» يمكن من تطوير دراسة الأدب، هذا المحكوم عليه بأن يبقى مستودعاً طاهراً

للعبارات والأفكار الأزلية: وقد تحول هذا المستودع منذ عهد قريب إلى مزبلة، بل هو مستودعها العام.

إنّ ما يرفضه على السواء رواد الأنثروبولوجية الوضعية المستوحاة من المذهب السلوكي أو المذهب المادي التاريخي للزمان الماضي، كما أولئك الذين يبقون متمسكين بتصوير إنساني عن الفعل الأدبي، هو مبدأ حركية الترميز لا تخضع لقوانين التبادل البسيط والمحكم. ولهذا ترعبهم وجهة النظر النفسانية عندما ترغمهم على ألا يفكروا بعبارات الشفرة، وألا يتصوروا أن الإنسان هو سيّد شفراته. صحيح أن هناك رفاهية في استبدال حاضر بمقارنه، وليس أقل صحة أن هذا التكافؤ الذي يؤسس نظرية الدليل (والمشاريع «السيمولوجية») لا قيمة له داخل نظام الرمز، وأنه من الضروري أن نقبل مقابل التفسير صرف النظر عن الترجمة - فبالنسبة إلى تلك الذات التي لا توجد أبداً، بفعل اللاوعي، هناك حيث نعتقد (تعتقد) أنها توجد، يزخر الخطاب بتلك الدلالة التي يستثمرها - دلالة لا تبلغ ولا تنجح في المرور داخل الوجود اليومي إلا بطريقة تقريبية ( وبطريقة شافية داخل سياق التقنية ذي التشفير المفرط). إن تدخل المتكلم وتدخل السامع وسط الرسالة المزعومة يخل بكل أثر اللغة المحكوم عليها مبدئياً بالتواصل. فأيسر استعارة تبعد المعنى إلى إحياء يستحيل توقيفه: كيف يمكنها أن تكون محايدة؟

لنأخذ على سبيل المثال اللغز المشهور الذي يعالجه أوديب فالوحيش - الذي نسميه أبا الهول (سفنكس) ويسميه الإغريق واللاتين «السفنج» ويشك المصريون في جنسه: سنقبل الآن أن لا أهمية لهذا الأمر - سيسأل عن «ما الحيوان الذي يسير على أربعة أرجل في الصباح، وعلى اثنتين في وسط النهار وعلى ثلاث في المساء»، وهذا أوديب الحكيم يترجم: «الإنسان» طفلاً فرجلاً ثم شيخاً يستعين بعصا. وهذا ما يُعيد الميثولوجي<sup>(٢)</sup> ترجمته في شفرة كونية: الإنسان كالشمس (مشرقة، ثم بالغة أوجها، ثم غاربة) والملك - الفرعون إلهي. وسيقول المحلل النفسي: بلا شك، بيد أننا سنفهم أيضاً: الوليد، فالطفل اللاجنسي في مرحلة الكمون<sup>(٣)</sup>، ثم هذا المراهق ذو العضو الثالث الذي يكون في الوقت نفسه عصا

لضرب الأب بلا تبصّر (؟) للطريق، وقضييها لامتلاك الأم (وقد أظهر أوديب ذلك جيداً)، وأيضا برازا مقدماً من أجل إغرائها، حقاً إنه الطفل المتسلم والمتنظر من طرف الأب، وأخيراً فهو العضو الذى يمكن أن يؤدى بنا إلى الحرمان وإذن... إلخ. وبالنسبة إلى من يستند إلى الأسس الفرويدية، فإن كل تكوين رمزى سيجد نفسه فى تناول دليل هذا إلخ: هناك دوماً شىء آخر للاستبدال، للإدراج داخل سلسلة الإضافات.

ولأنه يتجدد ويعاود، فالتفسير لا نهاية له مثلما التحليل العلاجى. وهو كهذا الأخير، لا نوقفه إلا على إشباع مؤقت، وهو عابر على أى حال، على وجه تقريبي: فهما يستندان فى آخر المطاف، فى آخر الحكاية، إلى صيغة للرغبة الأصلية غير قابلة للصياغة، يستندان إلى سرّة الاستيهام، وببساطة، فهما محصوران غالباً فى إحدى الصياغات الشرعية التى تقطع الجهاز النفسى والتى نسميها بالاستيهامات الأصلية: العودة إلى الحزن الأمومى، المشهد الأولى، الإغراء، الخصاء. وفى النهاية، ينضاف كل رمز إلى هذه الإنتاجات الأولية، ولهذا لم يعد هناك من داع إطلاقاً للحديث عن اللاوعى الجماعى (٤): إن كل ما يحضره الفرد وما تنشره خطابات صوت الشعب Vox Populi المميّزة قليلاً يجد هنا أصله، إن لم نقل بنيته. ولهذا أيضاً، فإن فائدة القراءة النفسانية للنصوص الأدبية، التى لم تكن تركز على فكّ الشفرة، تبدأ منه لكى تحصى وتحل الخيوط التى تكون لعبة التحويلات، وليست معادلة الاستعارة بما ينبغى أن يستوقفنا (هل هناك شىء آخر أتفه من مساواة؟ ففى النهاية هناك دائماً O!) بل العملية الاستعارية نفسها ومسافة التسعير. وليست قائمة الرموز، بل تشغل ترميز ما. فالرمز ليس مفتاحاً، إنه عمل.

## ٢ - خرافات وحكايات وأساطير:

سنستمر، إذن، فى افتراض التصور النفسانى قادراً على إحضار ما يجعل من اتصالنا بالآداب الكونية أكثر تنويراً ووضوحاً وخصوصية. ولأن لكل مقام مقالاً، فلذلك سننطلق من هذه القصص الرمزية التى تحكيها لنفسها القبائل والإثنيات

والشعوب والحضارات، وهى القصص التى تجد نفسها تحكى مغامرة بطل (إنسان أو حيوان) «فى قديم الزمان»، مهمته إبراز تماسك الجماعة ولا سيما تجسيد مصدر عُرِفَ له قوة القانون. فابتداءً من التعليمات التى تستحيل مخالفتها بشكل مطلق وصولاً إلى أبسط وصايا حكمة الأمم، فإن مُجمل قائمة التشريع المسمى «طبيعياً» يجد تبريره فى مثل هذه «الكتابات»، ما يسميه القدامى بالقوانين اللامكتوبة، وهو ما ندركه اليوم على أنه جسد التقاليد والعادات الذى يصعب أن نعاين فيه الإكراهات الإيديولوجية. فمنذ أجيال، لم نعد نرى فى هذه الحكايات إلا «قصصاً» نطلع الأطفال عليها قصد إفتان خيالهم - والأطفال يطلبونها كي يستمدوا منها بشكل لا واعٍ حق التلذذ باستيهاماتهم من فم رَأوٍ عائلى.

والعديد منها، وهو مأخوذ من متون أكثر قدماً أو من التقليد الشفوي، قد كان مستثمراً من طرف التراجيديا أو الملحمة، لا بل من طرف الروايات الأولى.

إنها تتخذ أسماء مختلفة، تبعا للسياق الثقافى الذى يراها تستحق التدوين (بواسطة الاستذكار وبفضل الكتابة): تسمى خرافة فى الأديان متعددة الآلهة، وأسطورة فى الأديان التوحيدية، وتسمى ساغة وقصيدة ملحمية فى شعائر البطل العائلى أو الوطنى، وحكاية تراجيدية (Märchen) أو عجائبية (الحكايات الخرافية) موجهة إلى جمهور معروف أنه بسيط وعامى. وتتباين كثيراً أبعادها ولغتها وإفراطها فى الدقة. ولها كلها قواسم مشتركة؛ منها أولاً أنها تتموضع على هامش الأدب الرسمى بصفتها إرثاً فولكلورياً أو إرثاً قديماً، ثم إنها بخاصة إخراج، هى المدفوعة داخل ماضٍ أقل أو أكثر تحديداً («وكان ياما كان....» فى غابر الزمان In illo tempore إلخ)، لشكل استيهامى منزلته من التشييد الشعري لا يبدو أنها تنمى القارىء الغربى الحديث(٥).

إذا كانت هناك ترسيمة عامة، فإنه يمكن حصرها فى صراع البطل ضد قوى عدائية حتى النصر، ثم نهاية تكون إما تأليهاً (الموت بسبب انتهاك ممنوع، متبوعاً بالتغير أو التحول إلى شخص إلهى)، وإما بلوغاً للجنسانية التناسلية («يتزوجون



ويلدون أطفالا كثيرين» - إنها ترسيمة تسمى توجيهية لأننا نجدها فى كل طقوس المرور إلى سن النضج(٦). وهى بهذا التفرد كلما فرض التوجيه الواقعى أو الطقوس على رجل المستقبل تخلق نوع من التولد النشيط، فتوحات أو تزهد، يتعلم من خلالها قبول التضحيات التى يفرضها عليه الواقع، إنها المؤسسة الاجتماعية التى تسعى إلى دمج أعضاء الجماعة فى الحالة السوية (وأحيانا الحالة السوية للنخبة، لكن هذا لا يغير من الأمر شيئا). أما الحكايات سواء كانت أو لم تكن فى قالب درامى، وحتى إذا شُخصت على خشبة المسرح، فهى ليس لها إلا دور الاغتراب، وحتى إذا كان على الوعى أن يستخرج منها درس تجربة، فإن الطبقات العميقة تتلذذ بإتمام الاستيهامات المستحضرة.

لن نغير رأينا فى إسهامات فرويد فيما يتعلق بخرافة أوديب(٧)، وقد صارت «مركبا» بما أنها تنظم عدداً من متتاليات السيناريوهات النموذجية المسماة استيهامات أصلية. نحن مدينون له بهذه الملاحظة فيما يخص الخرافات، «إنها عبارة عن بقايا مشوهة من استيهامات رغبة أمم بأكملها، إنها الأحلام العريقة للإنسانية الشابة» (س. فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٧٩). لقد طرح أسئلة حول المواد التى يقدمها له إثنوغرافيو زمانه (الطوطم والتابو، ١٩١٢)(٨). وقد شجع بعض تلامذته الأوائل على متابعة الأبحاث فى هذا الاتجاه. ونحن نعرف بخاصة دراسة كارل أبراهام «الحلم والخرافة» (١٩٠٩م) المتركزة حول خرافة بروميثيوس Prom'eth'ee، ودراسة أوتورانك «خرافة ميلاد الأبطال» (١٩٠٩) التى تبرز أن كل مهمة بطولية مقدرة بحادثة ولادة (تشوه فى البنية الجسدية، آباء «غير طبيعيين»... إلخ (٩)، وأعمال جيزا روحيم، الإثنولوجية والمحلة فى الوقت نفسه، عن أبناء ميلا نيزيا وعن أقرب الخرافات إلينا (Castor et pollux) (Donaides)(١٠).

إلى هذه الإسهامات الكبرى، ينبغى أن نضيف دراسات حديثة لكل من مارك سوريانو (ثيمة التوائم فى الحكاية العجائبية، حكايات بيرولت، جاليمار، ١٩٦٨)، وبرينو بتهليم (التحليل النفسى للحكايا الخرافية، لافون، ١٩٧٦) وأعمال(١١)،

إضافة إلى اللوحات النظرية لديدي أنزيو (١٢) ولؤسس الإثنولوجية النفسانية جورج دفرو (١٣) ولؤسس «التاريخ النفساني» آلان بوزانسون (١٤) ولؤسس السوسولوجيا النفسانية، جيرار مونديل (١٥).

### ٣. النماذج والحوافز:

نجد صعوبة كبيرة في أن نميز من هذه الأعمال عن الحكايات البدائية «تلك الدراسات المخصصة من جهة للحوافز التي نجدها في كل مكان، ومن جهة أخرى للشخص النمذجية التي تصور، كما يقال، مظهراً من مظاهر الوضع البشري». لقد انكب أوتورانك، مثلاً، على دراسة حافز ارتكاب المحارم - (١٩١٢م) في الآثار الأدبية والأساطير: إن هذا «الحافز»، وقد كان ولا يزال قصة أوديب، تمت معانيته من طرف إرنست جونس عندما قابل بين هاملت وأوديب (١٦). ومن جهته، يقيم أندري غرين ملاحظاته عن العرض المسرحي (في كتابه - عين زائدة - السابق الذكر)، استناداً إلى تحليل مجابهة بين أوديب وأبي الهول، إلى تحليل أريست قاتل والديه، إلى تحليل عطيل. وعندما وضعت سارة كوفمان لقسم من كتابها - أربع روايات تحليلية - (غاليلى، ١٩٧٣م) هذا العنوان «جوديث»، فإنها خولت لهذه البطلة بعداً لم يكن لها في مسرحية هيبيل التي استخرج منها فرويد (في كتابه - الحياة الجنسية - ص ٦٦ - ٨٠) مشكلاً غالباً ما يستحضر في الفولكلور والفن: هو مشكل «تابو البكارة». والحالة الأكثر تعقيداً هي حالة دون چوان التي كانت موضوع كتاب لأتورانك (١٧)، ذلك لأن هذا النموذج ينظم قيماً بالضببط لا شعورية (الفرجسية، الانحطاط الأخلاقي للموضوع، المكونات الجنوسية) بمعطيات مرتبطة بتاريخ المجتمع الأرستقراطية الفيودالية) وبتاريخ الإيديولوجية (الزندقة المجدفة).

وتستحق الذكر مقالات منها مقالة كاترين كليمون عن الخنثى («الخرافة والجنسانية - مرايا الذات»)، ومقالة فرناند كامبون عن الغزالة في بعض الأشعار والحكايات الألمانية (مجلة - الأدب (الفرنسية) - عدد ٢٣ - ١٩٧٦)، ومقالة روجيه دادون عن مصاص الدماء (الفتيشية في أفلام الرعب - المجلة الجديدة للتحليل النفسي (الفرنسية) - عدد ٢ - ١٩٧٠) إضافة إلى أعداد أخرى من هذه المجلة من

مثل «مصائر الكانيبالية أو «النرجسيون» ( - المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ١٦ - ١٩٧٣م - وعدد ١٣ - ١٩٧٦م) حتى لا نشير إلا إلى بعض الطرق المعبّدة في هذا الحقل الذي يشبه كثيراً الدغل، وفرويد نفسه يمكن أن يساهم بهذا الصدد. ففي دراسته - حافز العلب الثلاث - (١٩١٣م)، يستحضر مسرحية شكسبير - تاجر فينيسيا - التي يفرض فيها الأب على ابنته الزواج من أحد المرشحين الثلاثة الذي سيعثر على صورتها التي لا تختبئ، لا في عكبة الذهب ولا في عكبة الفضة بل في عكبة الرصاص. وبعد أن أبعد تفسيراً من النمط التنجيمي (الشمس - القمر - المذنب)؛ إذ رأى فيه رمياً بالتعليقات اللاواعية في الفضاء السماوي، نجد فرويد يقرب «هذا الحافز من الاختيار الذي يقوم به أحد الرجال بين النساء الثلاث». (نحيل إلى مؤلفه: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٨٩) من اختيار مماثل للذي قام به «الملك لير» ومن محاكمة باريس، ومن حكايات Psych'e وسندريللا Cendrillon (حيث تظهر ثلاث أخوات): عكبة الرصاص، الفتاة الصامتة، الإلهة الثالثة، المحرومة من الإرث، الأخت سيئة الحظ، إنها نفس أوجه الموت - أو إنها الإلهة الثالثة أتروبيوس (١٨).

وهي أيضاً أوجه «العلاقات الثلاث المحتومة بين الرجل والمرأة»، يعنى: الوالدة، الرفيقة، المدمرة، وهي في آخر المطاف أوجه «الأشكال الثلاثة التي من خلالها تتقدم في مجرى الحياة صورة الأم نفسها: الأم بما هي كذلك، ثم العشيقة التي يختارها الرجل على صورة الأم، وأخيراً الأرض - الأم التي تسترده من جديد» (ص ١٠٣). وينبغي أن نقر بأن الحافز يستحق هذا الاسم لأنه لا يكون مجموع الحبكة الدرامية أو الروائية: إن الفولكلور غني بمشاهد من هذا النوع، وهي تندمج في متتالية أكثر اتساعاً وتكون قابلة للاستثمار الأدبي.

وقس على ذلك بالنسبة إلى دراسة أخرى عنوانها «بعض النماذج من طبائع مستخلصة من طرف التحليل النفسي» (١٩١٦م). وفيما يستحضر فرويد الأدب ليوضح بعض نماذج السلوك الكونية: ميل لدى المرء يجعله يعتقد بأنه «استثناء»

وإدعاء جرح نرجسى أصلى قصد الانتقام من الآخرين بكل شرعية (المثال المنسوب إلى ريتشارد ٣) ثم الاضطراب المرضى الناجم عن نجاح رغبات كان السعى وراء تحقيقها طويلاً:

(Lady Macbeth, ou la Rebecca des Romersholm d'Ibsen)

هكذا يمكن الانتقال من علم النفس - المرضى الأكثر يومية وصولاً إلى أكبر الأوجه التي تتمحور حولها نظرية الرغبة: إيروس وثاناتوس، أو «البحر الأصلي» (١٩) (وهو موضوع - Thalassa - لساندرو فيرنزي)، ويمكن استحضار الشيطان كما فعل فرويد في «عصاب شيطاني من القرن ١٧ - ١٩٢٣». أكثر من هذا أنه كانت هناك إمكانية التفكير في رسومات تخطيطية أو أبعاد إدراكنا تبدو كونية: منها العناصر التي لها قيمة كبرى لدى غاستون باشلار، غير أنه بإسراف في اللغة، صار باشلار ناقداً بارعاً، وقراءاته للشعر قصائد حقيقية - وهي تتطلب بهذا المعنى تفسيراً (٢٠). لكنه لا يستعمل عبارة «التحليل النفسي» بمعنى دقيق وصحيح (عندما يتحدث عن اللاشعور في النقد الأدبي فإن الأمر يتعلق غالباً بالأحيان، خلافاً ليونج (المفضل لديه) كما لفرويد، بما قبل الشعور، بمعنى (...)) العلاقات التضمينية المهمة لقصدية حالية، يؤكد فانسان تيريان مستشهداً ببعض المقاطع (٢١)، لأنه كان منشغلاً بفينو مينولوجيا الخيال اللفظي، لا يمكن لأي تحليل نفسي أن يفسر بوجه آخر، إلا بطريق القياس خريز المياه وهدير الرياح واندفاع النار، ولا لأي خطاب سهل أو مُستعص على الحقل. إن «التحليل النفسي للمادة» مشروع يقوم على سوء فهم. ويبقى أن باشلار يقرن هم القراءة الجيدة بهم تجاوز فورية المعنى الواضح، وأن «النقد الجديد» مدين له بقدرته على استدعاء نظرية اللاوعي للقراءة، دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة: إن كتابة «لوتريامون» (Corti، ١٩٣٩) قد غيرت بكيفية غير قابلة للانعكاس أفق دراساتنا وخصوصاً في الشعر.

#### ٤ - الأجناس الأدبية:

لكن إذا كان فرويد قد شق الطريق في اتجاه التخيل، فإنه قد تراجع أمام



الشعر، مع أنه يذكر الشعراء في كل لحظة. لكن أفكاره قد قادت المحللين والنقاد إلى التساؤل عن دلالة هذه الأشكال الأدبية التي نسميها أجناسا. بدءا بالمرح، فن الإراءة والتكليم، الذي ليس بسذاجة يقارن مشهده بمشهد الحلم، وبشكل أوسع بمشهد اللاوعي.

بالإضافة إلى أعمال أندري غرين التي درسناها أعلاه، لابد من التنويه بكتاب له نفس الأهمية لأوكتاف مانوني «مفاتيح للمتخيل، أو المشهد الآخر» (سوى ١٩٦٩م). فقد خُصِّصت فيه مقالة لـ «الوهم الكوميدي» (ص ١٦١ - ١٨٣) إما لهذا النمط من الاعتقاد الذي يلحقه المشاهد بما يشاهده (ينبغي أن نعلم أن ذلك ليس حقيقيا حتى تكون صور اللاوعي حرة حقاً ص ١٦٦)، وإما في التقمُّصات والإسقاطات التي تعتبر الأنا النرجسية مكانها الحصري (٢٢) والتي يتضاعف فيها أثر التحرير بتجميد دفاعاتنا (ص ١٧٦)، أما العروض المسرحية اللا «كلاسيكية» فهي تستعرض بحدّة في هذا الكتاب: الأراجوز، السيرك، الفيلم، و Striy - Tease (تجرّد المرأة من ملابسها على خشبة المسرح قطعة قطعة على أنغام الموسيقى والرقص) البهلوان. ويقابل ملحق الكتاب بين «المسرح والحمق» عبر المسرحية التلقائية لـ «ممثلي الواقع»، دجالين وممسوسين آخرين. إن مانوني محلل مولع بالمسرح، أما شارل مورون، الناقد قبل كل شيء، فاهتمامه مع ذلك بالمعطيات الشكلية لفن المسرحية أقل من اهتمامه بمضامين الملهاة: فكتابه «النقد النفسي للجنس الكوميدي» (Corti, 1963) يثير مشكل الشخصيات التقليدية والأوضاع الشرعية. إن الملهاة هي هذا العرض المسرحي الذي يقوم بقلب التمثيلات المولدة للقلق إلى صور نصر متسمة بالغلو: عندما يسخر فتي المسرح من عجوز، فإن الثأر يأخذ مكانه في العرض التراچيدي حيث يُسحق الابن بإرادة الأب أو بكلمة منه، أو بكل بساطة باسمه. لهذا ستأتي الفرضية الأساسية في صيغتين: تقتضي كل مسرحية شخصية مركزية (ليست بالضرورة هي البطل) تمثل الأنا اللاواعية، وهذا «البطل» يتحمل الاعتداءات في المؤسسة ويرتكبها في الملهاة. إنها الترسيمة الأوديبية المرتكزة إلى الفرق بين الأجيال وبين الذكر والأنثى التي يمكن أن تضاف

إليها إحالات إلى مراحل ما قبل أوديبية في الحياة النفسية (البخيل عجوز يدخل في منافسة عشق مع ابنه، لكن البخل نمط سلوك يرتبط بتعلق شرعى)، إن سيناريوهات ذخيرة التهريج تتعلق بالتكوينات الاستيهامية التى تعتبر هى تكشفاتها المبتذلة والتكرية: إنها عكس الخرافة (٣٣).

وبخصوص الرواية، لن نكثر من المرجعيات، ما قد يقال كثير، لكن المقروء قليل بسبب وجود مؤلف مهمّ لمارت روبير: «رواية الأصول وأصول الرواية» (غراسى - ١٩٧٢، وأعيد طبعه من طرف تيل غاليمار ١٩٧٧م). إنه بأحسن كفاية وبالبحت عن تحديد الجنس والفكر الروائيين، سعت مارت روبير (٢٤) فى طلب «النواة الأصلية» من دراسة إكلينيكية لفرويد نشرت ١٩٠٩م فى كتاب رانك عن ميلاد الأبطال: الرواية العائلية للعصابيين.

يتعلق الأمر بتلك الحكاية اللاصادقة، الكاذبة لكن العجيبة، التى يرويها كل إنسان لنفسه فى طفولته ويقوم على العموم بكتبتها (وهى تعود فى حالة العصاب). وفى هذه الحكاية، نجد الطفل المخلوع شيئاً فشيئاً عن مقامه الرفيع الحصرى فى الأسرة، الواقف أمام «هذا الخجل غير القابل للتفسير الناتج عن كونه مولوداً بشكل سيء ومنظف بشكل سيء ومحبوب بشكل سيء»، الباحث عن «وسيلة للتشكى والتأسى والانتقام» (ص ٤٦)، يتصنّع أنه لم يعد يعرف والديه، لم يعد يميزهما على أنهما والديه، ويبتكر له والدين آخرين. هكذا يتصور نفسه ابن أمير يبحث عنه أبوه: المرحلة الأولى هى مرحلة «الطفل اللقيط»، وسنفهم فيما بعد أن هذا يستلزم خطأ من الأم: المرحلة الثانية هى مرحلة «ابن الزنا». انطلاقاً من هذه القصة ومن الثنائية التى تشدد عليها، تستخرج مارت روبير نموذجين من أحلام اليقظة الطفولية، حلم الطفل العجيب الذى ينتظر دوماً أباه الملك، وحلم الطفل الواقعى الذى يستخدم الأخريات (النساء) قصد «بلوغ مرماه» شيئاً فشيئاً، إنه الأمير الصغير راستينياك، وهذا ما قادها إلى ملاحظة سلسلتين كبيرتين فى العالم الروائى، حسبما يسلكه الوهم من طريقة العمل «كمالو» أو طريقة عرض ما

يبدو له كمالو (ص ٦٩): هكذا يقتسم «الجانب الآخر» و«شرائح الحياة» السرد المفصل للاتجاهات، بالمقابلة بين سويفت ودوفوي، وسرقانتس وستاندال، وبلزاك وفلوبير.

كل هذا يدعو إلى التأمل، ومع ذلك تستطيع دراسة الرواية الاعتراف من مصدر فرويدي آخر: Das unheimlich (هذه العبارة التي لا تقبل الترجمة والتي تترجم عادة بعبارة ينبغي أن نتكيف معها: الغرابة المقلقة Etrangete L'inqui'etaute)، وهو مؤلف ظهر سنة ١٩١٩م لوضع بعض الشروط التي يخضع لها الأثر الفني الذي يسمى إجماعاً أو تقنياً بالفانتاستيك. وهكذا «سيكون Unheimlich هو كل ما كان ينبغي أن يخفى لكنه يتمظهر» (نحيل إلى «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي - ص ١٧٣): فهو هذا الشيء الذي يفاجئنا مع أنه بإمكاننا أن نكتشف أنه جد معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه يعتبر جزءاً من الداخل، وباختصار، فهو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن. غير أن هناك اختلافاً ضرورياً بالنسبة إلينا: «هناك أشياء كثيرة في التخيل لا تبدو غريبة Unheimlich، لكنها تصير غريبة لو حدثت في الحياة (إننا نفكر في الحكايات الخرافية)، ويمكّن التخيل بحق وسائل لإحداث آثار غريبة لا توجد في الحياة» (ص ٢٠٦). هكذا يدرس فرويد التخريفات والأشباح والأشياء الجامدة التي تتحرك، كما درس حكاية هوفمان «إنسان الرمل» (بخصوص الخصاص) ويستنتج بخصوص ثلاثة أمثلة جد واضحة: اليد المقطوعة والمحنطة لكنز رامبسنيت تصيبنا بالانزعاج، ويد حكاية هوف التي تحمل هذا الاسم تحملنا في شباك الفانتاستيك وهي تشعرنا برعب لذيذ، ويسلينا الطيف الذي يظهره أوسكار وايلد في - شبح كانترفيل - لأن المؤلف يتكلم عنه بأسلوب الدعابة (٢٥).

## ٥ - نماذج أخرى:

إن الأجناس سواء كانت كبيرة أو معروفة بقصورها، لا تعد المجال الوحيد الذي

يتدخل فيه التحليل النفسى بخصوص المظاهر الشكلية الأكثر أو الأقل تشفيراً لما نلقاه فى الفضاء الجمالى. منذ خمس عشرة سنة تقريباً أدرك المطلقون المنشغلون بهذه الأسئلة بجدية ضرورة الشروع فى تحليل نفسى للشكل، ويمكن أن نعتبر التاريخ المعين لذلك هو لقاء سيريزى لسنة ١٩٦٢م (الذى نشرت أعماله: محادثات حول الفن والتحليل النفسى، عند موتون سنة ١٩٦٨م)، وخاصة بفضل نيكولا أبرهام (ص ٤٠) وجانين شاسكّر - سميرغل (٢٦)، ولقاء حديث جداً، فى نفس المكان (سيريزى، يونيو ١٩٧٧م) مخصص لـ«التحليل النفسى للنصوص الأدبية» يأتى ليضع هذا الاهتمام فى المقام الأول - وأعماله ستسمح فى الأيام المقبلة بالحكم عليه. وسنرى فى الفصول القادمة كيف انتقل البحث شيئاً فشيئاً من الإنسان نحو الآثار ومن المحتوى نحو التعبير، أو بالضبط من الكاتب نحو النصوص المستقلة بذاتها ومن التعارض شكل / عمق نحو «الكتابة» التى لا تفصل بينهما أبداً حالياً، ودائماً على المستوى العام الذى سميناه عبر - أدبيا، نستطيع الإشارة إلى بعض الأبحاث المنهجية والحريصة على المنهج التى تطرح بوضوح مشكل استخدام الشكل.

وهذا مثال حديث جداً، قد يشقّ طريقاً: إنه مقال هنرى لافون الذى يحمل عنوان «أن ترى دون أن تُرى»، فى مجلة «شعرية»، عدد ٢٩. يتعلق الأمر «بأن نقيم بين المحكى الأدبى وما يُحكى للمحلّ، تقارباً لا يمر لا عبر البيوغرافيا ولا عبر أثرها» مع التساؤل ما «إذا كان (لم يكن) الاستيهام أيضاً نوعاً من الكليشيه الفردى». ومن بين الروايات المنشورة بين ١٧٢٠ و ١٧٨٠، يلتقط هـ. لافون إلحاح نواة راسخة: فى كلّ مرة ممثلان على الأقل، ونظر لا يكون متبادلاً، عنصر خارجى جاهد يتدخل «بين المتلصص والعرض الحميمى. وتختفى هذه النواة بحسب وجود ملاحظة (مُلاحَظ) أو ملاحظ وزوجان (علاقة رغبة - علاقة معرفة)، وانطباع سارّ أو حزين. ولأن المسند صحيح، فلذلك يلفت هذا النموذج الانتباه لأنه لا يمكننا أن نقرّر مسبقاً ما إذا كان الأمر يتعلق أولاً بوظيفة الإخبار أو فقط بخدمة تقنية (ترتبط بموضوعة)، فالكليشيه يمكن إعادة استعماله إلى ما لا نهاية، ومحتواه وإن كان يبدو



فقيراً فهو لا يخلو من أهمية وإلحاحه البسيط هو إلحاح الغريزة، (ص ٦٠): إنه فى علاقة بالاستيهام الأصلى للمشهد البدائى. وهنا توجد بداية مثيرة. إن أبحاثا معاصرة، وخاصة من جانب «شعرية المحكى»، تركز إلى توسيع بلاغة سردية، وتفترض وجود عمل نوعى فى العمليات اللاواعية ويمكنها أن تتمدد فى اتجاه المراجعة الثانوية.

من جهة أخرى ويقصد آخر، من الضرورى الاستناد إلى أعمال منظرين (٢٧) سبق أن ذكرنا اسميهما هنا وهناك، لأن تفكيرهما، وهما الفيلسوفان بالمعنى الأكثر معاصرة للكلمة، يتشكّل داخل تمرّس بالنصوص: جان فرانسوا ليوطار (٢٨) وجاك دريدا (٢٩). إنهما يعملان على هامش التحليل النفسى، لكن داخل هوامش النص الفرويدى والخطاب الأدبى. وبما أنه ليس من الممكن تلخيص تحليلاتهما فى إطار ضيق جدا، فإننا نحيل القارئ إليها.

إن كتاب «الخطاب، الصورة» الذى يعود إلى سنة ١٩٧١م يبرز الظواهر الواضحة بالرغم من أنها (أو لأنها) هامشية مثل الألغاز، الأحجيات المشهورة والتشويهاة التصويرية - حيث يدرك بشكل حسّاس ما يسميه ليوطار «الصوري» Le figural، إنه يدرس مقالين جوهريين عند فرويد، «الإنكار» و«لقد ضرب طفل». خاصة وأنه، فى مائة صفحة كثيفة وقوية، يستكشف فى كل أبعادها صيغة من كتاب «تفسير الأحلام»، إن عمل الحلم لا يفكر» (ص ٢٣٩ - ٢٧٠) ويستكشف العملية الشعرية بما هى تكثف «الرغبة داخل الخطاب» (ص ٢٨١ - ٣٢٤ و ٣٥٥ - ٣٦٠). إننا مازلنا بعيدين عن قياس حمولة هذا الكتاب، الذى يبدو أن مؤلفه قد غير مجراه، وقام على الوجه المناسب بتمديد التصورات التى فتحها.

أما عن ج. دريدا - الذى تتلاحق أبحاثه - فلن نقول إلا ما يلى: يبدو لنا صعبا الاشتغال اليوم قليلا فى العمق على تمفّصل «الأدبى» و«النفسانى» دون الاطلاع على «فرويد ومشهد الكتابة» (فى كتابه: «الكتابة والاختلاف»، ص ٢٩٣ - ٣٦٠). وبخصوص القراءات التى أنجزها عن بعض النصوص، سواء تعلق الأمر بأفلاطون أو مالاىميه أو يونج أو لاكان باعتباره قارئاً لـ «الرسالة المسروقة» لصاحبها يوج (٣٠)، فبالرغم من أنها تلجأ إلى لغة زائحة وبالضبط لأنها تتميز بالنسبة إلى الإشكالية

وعادات التحليل، فهي نموذجية من زاوية ما بتتمين لعبة الدول اللسانية وبيانتاج دلالة أقرب إلى تنظيم الكلمات مما يبرز، وما يهمنا هو أثر الآخر داخل الكتابة.

## هوامش الفصل الرابع:

(١) من هذه التصريحات التي تتخذ شكل النفي، يعرف التحليل النفسي، لنتذكر ذلك، نوعين أساسيين: الإنكار عند العصابي ( «أنا متأكد من شيء واحد، هو أن سيدة حلمي ليست هي «أمي»، وهذه حركة شفافة )، والرفض ( رفض الواقع ) ( أعرف جيدا أنه ليس للنساء عضو جنسي ذكوري، لكنني رأيت عند أمي: ومن هنا صياغتان: الذهاني يهلوسُ بالشئ الناقص والفتيشي ( المنحرف ) يؤكد اعتقاده وينكر تجربته صانعاً، مُحَنطاً بديلاً هو ما يعبدُ بشكل من الأشكال). ولهذا سنقول: إن الفكر التاريخاني المهوس بالجمعي socius في صيرورته، يحاول أن يضع بين قوسين التكيف الفردي الجوهرى للنفسية الذي ينفلت من كل صيرورة، أما بالنسبة إلى النقد الأدبي التقليدي فهو يرفض في الوقت نفسه ما يحسه كـ «بذاءة» الجنسي، كانحراف «إبداع» خاضع في جزء منه لامبراطورية الوعي وكإدراج للمعنى الكوني المسبق الذي تريد الإنسانية اكتشافه.

(٢) نحيل إلى مارينا سريابين، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - ١٩٧٧، تحت عنوان:

Au carrefour de th'ebes, NRF, 1977 .

(٣) المرحلة التي تمتد تقريبا من السنة الخامسة إلى مرحلة الاحتلام، حيث يبدو أن آدمي الشاب، المثقل بتعلم الواقع الاجتماعي، يفقد الجزء الأكبر من اهتمامه بأشياء الجنس.

(٤) هكذا صيغ المشكل من طرف ديدى أنزيو في مقال يحمل عنوان: «فرويد والميتولوجيا» بالمجلة الجديدة للتحليل النفسي (١٩٧٠، العدد ١)، وهو يؤسس إحدى الفرضيات الأكثر خصوصية حول سؤال الخرافة: توجد العمليات اللاواعية - ممثلات - تمثيلات الغريزة، وميكانيكا الدفاع، والخوف والاستيهامات - في عدد محدود، إنها هي نفسها دوما وفي كل مكان: وبهذا المعنى يمكن الحديث عن كونية اللاوعي وبالعكس، فتنظيم هذه العمليات وتركيبها يكونان متغيرين، فهي تتغير ليس فقط عند الفرد حسب مراحل النمو الليبيدي وحسب عصاباته لكنها تتغير أيضا تبعا للجماعات والمجتمعات (...). فالتنظيم الفردي والتنظيم الجماعي للعمليات اللاوعية هما تنظيمان مستقلا الأصل والاشتغال. طبعا الاستيهامات الفردية والاستيهامات الجماعية تتواصل فيما بينها، لأنها تتركب من نفس العناصر التأسيسية. لكن نادراً ما يطابق تنظيم لاواع فردي تنظيمًا لاواعيًا جماعيًا (...). إن نفس الإنسان تجده يتصرف في حياته الخاصة حسب استيهاميته الخاصة، ويتصرف في الجماعة حسب استيهامية الجماعة كلما ارتفع عدد الأفراد الذين يقتسمونها، إلا وكانت هذه الاستيهامية وازنة، يعنى ثابتة في الزمان (...). إن حضارة معينة تعيش ألف عام على نفس الاستيهامية. إن هذه الأخيرة هي التي تخضع لما نسميه التقاليد (ص ١٤٢). ولانقدم أيضا ما يلي عن الرمز: إن الرمزية هي استيهامية الجسد (...) فالأطفال يحصلون، عن طريق التجسيد الرمزي: على لغة قبلية هي كونية لأن دوالها ترتبط بأجزاء من الجسد (من جسد الطفل ومن جسد الأم) (ص ١٢٣). (في الطبعة الرابعة

١٩٩٣ لهذا الكتاب يضيف ج. بيلمان - نويل: وحديثاً جداً، حدد أ. غرين الخرافة كـ «موضوع» انتقالي جماعي، نحيل إلى: Le temps de la reflexion, 1980 ed gallimard. p99, 132

(٥) إن معيار الخطاب الخرافى، الذى يميزه عن الإنجازات الأدبية الخالصة، هو بالنسبة إلى ليقي ستروس «قابليته للترجمة»: إن هذه الحكيات لا تمثل، ماعدا بالصدفة الدوال اللسانية، ويمكنها إذن دون ضرر دخول لغة مجاورة، خلافا للنص الشعرى وربما أن هذا التمييز جزئى بعض الشئ، فهو يواجه استثناءات بارزة (من مثل: Hesiode, ovide, les Niebelungen L' Edda Scan dinave etc) فوق ذاك، فنحن نقرأ كخرافات وملاحم الحكيات المؤلفة، بالسانسكريتية على سبيل التمثيل، التى تتمسك بأصول الرواية والفلسفة.

(٦) يعنى ذلك الوقت من الحياة حيث يفترض فى الذات، وهى لها فى نفس الوقت والدين وأولاد (على الأقل فرضيا) توجيه الفرق بين الأجيال والفرق بين الذكر والأنثى فى نفس الوقت.

(٧) «لقد سمحت خرافة إغريقية لفرويد بمفهمة التنظيم النفسى الذى هو فى نفس الوقت نواة النضج الانفعالى ونواة العُصاب ونواة الثقافة» (نحيل إلى: د. أنزيو - سبق ذكره - ص ١١٤).

(٨) بفضل، فى هذا المؤلف، نرى فرويد يتخيل خرافة - خرافة أبناء العشيرة البدائية الذين قتلوا «يوماً ما» الأب وأكلوه، ثم عادوا لتنظيم جماعتهم تحت تأثير الجرم بمنع امتلاك زوجات الأب ويرصد شعائر تذكارية للميت الذى اتخذ طابعاً بطولياً (الوليمة، الطوطمية، وطقوس أخرى) (نحيل إلى: مؤلف فرويد: الطوطم والتابو - من ص ١٦٣ إلى نهاية الكتاب، هناك فرضيات حول بعض عناصر الميثولوجيا).

(٩) إن بيلا غرانيرجر (فى كتابه «الفرجسية» بايوط ١٩٧١) يحدد البطل على أنه «هذا الذى لا يريد أن يكون مديناً لأحد بحياته» والذى ولد خارج الظروف العادية ويعثر على أمانة ندائه الباطنى فى هذه المصيبة التى عليه أن يعوضها أو أن يتحرر منها».

(١٠) نحيل إلى: روجيه دادون: «جيزا روحيم»، بايوط، ١٩٧٢م.

(١١) چان بيلمان - نويل: - «الحكايات واستيهاماتها، سلسلة الكتابة، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣، ودراسة «إهاب حمار» الموجودة فى كتابه (ما بين السطور) ١٩٨٨.

(١٢) نحيل بالخصوص إلى مقالة سابقة على التى تقدمت أعلاه «أوديب قبل المركب» فى الأزمنة الحديثة - عدد ٢٤٥ . أكتوبر ١٩٦٦، وفيها نجد ملاحظات جريئة (منها الفرضية: الطقس يماثل الجنسية الطفلية (...))، أما الخرافة فهى تستحضر إعادة تنشيط الصراعات الطفلية فى المراهقة، (وهذه المقالة ظهرت مرة أخرى فى: التحليل النفسى والثقافة الإغريقية والآداب الجميلة ١٩٨٠م).

(١٣) يهنا هنا كتابه «التراجيديا والشعر، فلاماريون، ١٩٧٥م، وخصوصاً الفصل الذى يحمل هذا العنوان: «الفن والميثولوجيا» (وفيه يعتبر «الجمال» وسيلة تستعملها الأنا اللاواعية لكى تستأجر الأنا الأعلى).



- (١٤) نحيل إلى «قصة وتجربة الأنا»، قلاماريون ١٩٧٩م، وبالأخص الحصىلة عن السحر من خلال ساحرة ميشلى.
- (١٥) نحيل إلى «الثورة ضد الأب» بايوط ١٩٦٨ الذى يقدم قراءة أصلية لـ «حواء المستقبل» لقيلى دواىل - آدم. ونحيل أيضا مقال «التحليل النفسى والأدب الهامشى» فى «محاورات حول الأدب الهامشى» ( لقاء سيريزى ١٩٨٧م ) دار بلون ١٩٧٠، وهو يحمل عنوانا فرعيا واضحا: « من الأدب الهامشى الذى يُعتبر شكل النفاذ المباشر من الاستيهام إلى اللغة».
- (١٦) الطبعة الفرنسية، غاليمار ١٩٦٧م، مقدمة لافتة للنظر لجان ستروينسكى ( التى أعيد نشرها فى « العلاقة النقدية» غاليمار ١٩٧٠م). وهناك دراسات أخرى لجونس حول الفولكلور والدين نُشِرت بدار بايوط (نحيل إلى: كلود جيرار فى - إرنست جونس - بايوط ١٩٧٢).
- (١٧) نحيل إلى «دون جوان، دراسة عن القرنين»، الطبعة الفرنسية دونويل وستايل ١٩٣٢م.
- (١٨) نحيل مثلا إلى حلم فرويد نفسه الذى تتدخل فيه ثلاث نساء، الغزالات ( فى مؤلفه: «تفسير الأحلام»، ص ١٨١ - ١٨٤ )، وهو الحلم الذى درسه د. أنزىو فى «التحليل - الذاتى لفرويد»، منشورات فرنسا الجامعية ( ١٩٥٩ ) وأعيد طبعه ١٩٧٥م، مج ٢، ص ٤٧٣.
- (١٩) منشور فى ألمانيا سنة ١٩٢٤م ومترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٦٢م.
- (٢٠) وهو التفسير الذى لاداعى للإشارة إلى صعوبته. ونجد بعض بداياته فى عدد من مجلة - L'ARC - المخصّص لجاستون باشلار ( ١٩٧٠ )، وبخاصة دراسة جليبىر لاسكولت وبالأخص دراسة ج. ف ليوطار.
- (٢١) فى كتابه: «ثورة جاستون باشلار فى النقد الأدبى» كلانسيك، ١٩٧٠، ص ٢٧٠.
- (٢٢) إذا قمصنا بطلا تراچيدياً، فإننا نسقط (أسوأ الأشياء ) على الشخصية الكوميديّة (مثال المتوارع، ص ١٧٣).
- (٢٣) وحن وقت الإشارة إلى كتاب سيرج تيسيرون - التحليل النفسى للرسوم المتحركة، سلسلة « أصوات جديدة فى التحليل النفسى »، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٧م.
- (٢٤) ندين لمارت رويير بأعمال نقدية (خصوصا فى المجالين الألمانى والأسباني) ولكن أيضا بمؤلفها التركيبى «ثورة التحليل النفسى» حياة وأعمال سجموند فرويد، «بايوط ١٩٦٤، فى مجلدين، (أعيد طبعه ١٩٧٠)، الذى تسمو خصوبته ودقته فوق مشروع التعميم، مع بقائه على وضوح شامل.
- (٢٥) من الواضح أن هذا المسار القصير له قيمة بالنسبة إلى عرضنا: فهو لا يسعى إلى استنفاد خصوبة نص ذى أهمية خاصة، كان مكتوبا ليلة التنظير لـ «غريزة الموت» المثقل بالنتائج بالنسبة إلى التيار. وعن « الغرابة المقلقة » يمكن أن نقرأ هيلين سيكسو:

«واشباحه» مجلة «شعرية»، عدد ١٠، ١٩٧٢، وخصوصاً سارة كوفمان «القرين و ( هو ) الشيطان » فى كتابها: « أربع روايات تحليلية » غاليلى، ١٩٧٣م.

(٢٦) لقد بدأ نيكولا أبراهام تفكيراً تحليلياً حول « قوانين الإيقاع » ( فى الشعر ) ودفع مؤلفه الأخير « Cryptonymie le Verbiu de L' homme auxloys » بتعاون مع ماريا تاروك، تقديم چاك دريدا - أوبى، فلاماريون ١٩٧٦ ) إلى أقصى حد دراسات آثار الدال فى حالة نموذجية للاوعى متعدد اللغات. أما بالنسبة لج. شاسكى سمير جل، التى اتخذت كموضوع فيلماً لـ. روب غرييه « السنة الماضية فى مريانباد » فإنها جمعت محاولات ( المتراجعة أحياناً بالنسبة إلى برنامجها ) فى كتاب مفيد: من أجل تحليل نفسى للإبداعية « بابوط ١٩٧١، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٧م. وخارج المجال الأدبى بحصر المعنى، نحيل إلى أعمال محلل بولاء كلينى او نطوان إرنزقيغ ( النظام الخفى للفن ).

(٢٧) لنستحضر على سبيل الاحتياط اسمين آخرين: اسم چاك ميشال - رى الذى شرع فى مساطلة النص الفرويدى من خلال لغة جديدة (انظر: مسار فرويد، غاليلى ١٩٧٤ - و. من الكلمات إلى الأثر - أو بين مونتني ١٩٧٨) واسم باتريك لاکوست - إنه يكتب - غاليلى ١٩٨١م.

(٢٨) نحيل إلى: الخطاب، الصورة - كلانسيك، ١٩٧١م.

(٢٩) نحيل إلى: الكتابة والاختلاف، سوى ١٩٨٧ ( ص ٣٦٠ - ٢٩٣ )، و « La Carte postale » أوبى - فلا ماريون، ١٩٨٠ كما التقديم الملائم للإشكالية الدريدية فيما يهمناء، فى «فيلسوف غريب مقلق » لسارة كوفمان، ضمن كتاب - انزياحات، أربع محاولات بخصوص ج. دريدا، فايار- ١٩٧٣ ص ١٤٩ - ٢٠٤).

(٣٠) نحيل إلى: الانتشار، سوى ١٩٧٢؛ الموقع من طوف يونج فى - فرانسيس يونج، لقاء سيريزى، ١٩٧٥، « ١٠ - ١٨ »، ١٩٧٧ وفى «دياغراف»، عدد ٨، ماي ١٩٧٦، كما « عامل الحقيقة» السابق الذكر.



## الفصل الخامس

### قراءة الكاتب الإنسان

«إن الأمر لا يمكن أن يكون إلا واحداً من اثنين:  
إما أن تفسيرنا كاريكاتورى بكل ما فى الكلمة  
من معنى إذ عزونا إلى عمل فنى برىء مقاصد  
ما دارت حتى فى خلد مؤلفه - وبهذا نكون قد  
بيننا مرة أخرى كم هو سهل أن يجد المرء ما  
يبحث عنه وما هو مقتنع به بينه وبين نفسه  
(... وإما أن) الروائى يمكن أن يجهل تماماً تلك  
العمليات وتلك المقاصد، وأن ينفى بالتالى عن  
حسن نية أن تكون له بها معرفة، ومع ذلك لا  
 نجد فى عمله شيئاً لا يتقيد بها. ولا شك أننا  
نمتح من معين واحد، ونجبل من طينة واحدة،  
كل بمناهجه الخاصة».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام فى غراديثا ينسن، ٢١١ - ٢٤٢).

هناك الكتاب، وهناك المؤلفات، ومن الآن فصاعداً سيكون موضوعنا على أحسن  
تحديد، وفى مقابل ذلك، سيكون من الواجب تمييز زوايا المقارنة. فعلى طول  
الخمسين سنة التى تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلا  
محللون لدراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على المؤلف، ومنذ  
خمس عشرة سنة، إذن، سيحاول نقاد أدبيون متمرسون بالتحليل ( عصاميون،  
ويخضعون أحياناً للتحليل ) تقيم اللاشعورية التى يستخدمها الخطاب  
الأدبى.



لا يزال هذا التمييز المضاعف غير كاف. فوسط أولئك الذين استهدفوا ويستهدفون المؤلف دائماً نكتشف بأن الاهتمام قد تحول من الفرد (لنقل: العبقري بعصابه) نحو الكاتب، وبهذا يتعايش موقفان: إما أن نأخذ بعين الاعتبار مجموع الإنتاج المعروف لمبدع ما كما الشهادات الخارجية عن حياته كي نضع له بيوغرافيا نسقية، وإما أن نختار ألا ندرس إلا الكتابات الأدبية من أجل إخراج الفرادة الخفية لأثر ما بإسنادها إلى المبدأ الذى أسسه المؤلف. من ناحية أخرى، يتقدم القراء متشوقين إلى « الإنصات » للكتابات نفسها دون اعتبار على الإطلاق لكونها تنتمى إلى مجرى مياه ما، ولكن هناك أيضاً يمكن من جهة أن نضع جانباً الموقف الذى يركز على فك سنن المعنى الرمزي لمؤلف ما، ومن جهة أخرى الموقف الذى ينقطع لملاحظة عمل اللاشعور داخل النص. هاهى إذن العنونة، قبل أن نأتى على تنقية هذا التقديم: الباتوغرافيا، النقد النفسى البيوغرافى، النقد النفسى، التحليلات النفسية النصية التى تتخذ لها موضوعاً واقع نصّ أو تحقيق الإخراج النصى. ومن البديهي أن هذا الرسم البيانى يستجيب قبل كل شىء لرغبة ما فى الوضوح داخل هذا العرض، لأن أغلب الدراسات تتركب اتجاهين أو أكثر وتفضى داخل مسالكها الملتوية إلى خلاصات ستجد مكانها فى موضع آخر.

### (١) أَنْ تُدْرَجَ فِى مَا ( مَنْ ) تَقْرَأُ:

ينجم عن كل ما قلناه فى الفصول السابقة أن القراءة بالتحليل النفسى لا تقارن بالأنماط الأخرى من القراءة. فهى تفترض التزاماً شخصياً. وليس فقط كفاءة فى النظرية الفرويدية كما توجد كفاءات فى التاريخ القديم أو فى اللغة، مثلاً، بل تركيز نفسى لاشعورى. يوجد فى كل منهج قسط من التعبئة الانفعالية: هنا تبلغ شدتها نهايتها. إن التشوهات المنسوبة إلى القارئ تبدو خطيرة بسبب المقاومات أو التحمّسات: يمكن أن يبرز إلى الوجود تحويل - مضاد(١)، فصيح التسوية تحمل فى داخلها ما يثير تفاعلاً مسلسلاً أو ما به يبنى جدار حقيقى من العمى.

نعرف أن المحللين ليسوا كما هم إلا لأنهم قاموا بتحليلهم الخاص ( المسمى أحياناً «تعليمياً») لأجل الحفاظ على اتصال بقدر من الحرية مع لاشعورهم وتوجيه

ردود أفعالهم تجاه تحويل المريض. وفضلا عن ذلك، فالتحليل اليداكتيكي لا يضع حدا، عندما ينتهى، لحالة الملاحظة - الذاتية الشديدة: إنها تتطور إلى تحليل - ذاتي يكون تقريبياً دائماً ( ويفحص دورياً أمام زميل ) وهذا الأخير لا يحصل على مكانته الجيدة فى الممارسة إلا بصياغة مستمرة للتيار. فالعمل السريرى يكمل من خلال إعادة التوازن وإعادة النظر فى المفاهيم المعروفة - إن كل محلل يكون فى الوقت نفسه متمرساً ومنظراً - من هنا فالشرط الشرعى الذى تمت صياغته من طرف بعض المحللين النفسيين بخصوص كل من يريد استعمال الأدوات الفرويدية عن خبرة: ينبغى أن يكون محللاً - وفى الواقع ألا يكفى أن يكون محللاً؟ - من جهة لكى يمتلك «إصغاء طافياً» لا يعرقل قدر الإمكان (٢) لأجل أن يكون من جهة أخرى، فى مستوى التدخل وإعداد مفاهيم يأتى اكتسابها الحقيقى من صوغها النظرى، وهذا الصوغ النظرى يأتى من ممارسة (٣).

مما لا شك فيه أن المثل الأعلى سيتحقق بوجود محللين نفسيين متمرسين بكل مقتضيات القراءة الأدبية ونقاد يكون لهم متسع من الوقت للقيام بتحليل. وينبغى أن يكون الواحد منا واقعياً ويقبل أنه عادة لن يلقى إلا شعوراً مزدوجاً بالنقص. فوق ذلك وللذكرى لا وسيلة للقطع بالحقيقة. نحن نعرف حلقة من «اعترافات» روسو حيث يحكى أنه عرض بتباه فى حدائق توران أمام المتنزهات الجميلات لا « الشئ المخل بالحياء » بل الشئ المثير للسخرية. يؤكد روزولاطو وهو يقرأ هذا المقطع كمحلل (٤)، أن جان - جاك يعرض «الأول برغم إنكاره» وأنه قد كذب علينا، والحجة: وهو عائد إلى سافوا، ربح بعض المال فى طريقه « بعرضه فى تباه آلة مائية تفتنه، ينبوع بلشون، ذلك الجهاز الرشاش العجيب، ودون أن نعتبر أنه سبق أن سفح ماء من إبريق طافح على كسوة الأنسة بريل وهو يخدمها على المائدة» (٥) ... أما بيير بول كليمون، فى دراسته النفسية البيوغرافية الحديثة (٦)، فهو يثق بالكاتب: إنها أردافه بعينها هى التى كان يعرضها بتباه، المكان المفضل عند رغبته، والحجة الردفات التى لاتنسى والتى تلقاها من طرف الأنسة لامبرسىبى لأجل الضحك، من طرف الشابة الأنسة كوطون... وإذن: أهو الأمام أم الخلف؟ أهو كذب

أم اعتراف صريح؟ كيف نقرر؟ من يستطيع القول إن المحلل أصدق من الناقد، لاسيما وأن كل واحد لا يتجاهل الحجج التي يستند إليها الآخر؟ إن الأمثلة الملموسة لا تسمح إلا بإجابة من نورمان، مجهزة لحالات من هذا النوع. وكل قارئ، سيختار تبعاً إما لما ينال إعجابه أكثر ( وكيف نلومه على ذلك؟ )، وإما تبعاً لما يلائم بدقة أكثر ممارسته العادية (المقصود ممارسة القراءة)، وإما تبعاً لما يندمج أكثر من المسار الذي تنجزه قراءته الراهنة، بتقطيعه الخاص. وماذا أيضاً؟

إن معطيات الجواب التي تسمح بمنح بعض الأهمية لعمل اللا - محل ( المفترض فيه مع ذلك ألا يكون جاهلاً بمادة التحليل النفسي )، يبدو وأنها مقروعة قبلاً بسهولة في التمييز المذكور أعلاه، الإنسان الكاتب أو النصوص. فروزا لا يطو يسير بكل سهولة نحو فرضية الإنكار، لأن ممارسته تجعله يواجه كل يوم مثل هذه الأفعال ولأنه، وهو الأكثر ثقة بحجته حتى لا نقول بأستاذيته، أقل تردداً من الناقد في النظر إلى النص على أنه إنكارى: إذا كان غالب الأحيان واضحاً أن المحلل وقت المعالجة ينكر ( لقد فضح قبلاً نفسه، وسيفضح نفسه )، فلا بد من الجرأة للإقرار بأن ملفوظاً نصياً ينبغي أن يؤخذ من الخلف لأن الفحص ( اللائق ) يقع بكامله على عاتق القارئ، انطلاقاً من مجموعة محددة من الملفوظات. فضلاً عن ذلك، فالمحل متعود على « معالجة » الناس، الذين لا يمكن اختزالهم إلى خطابات إلا بطريق القياس والذين، على أي حال، لا يمكنهم أن ينتجوا بلا نهاية خطابات أخرى، إنه يعالج مباشرة المقاومات التي تسير في اتجاهه أو التي تؤثر فيه، إنه يؤثر على الاثنين، في عزلة عيادته. أما الناقد فهو لاهلقة له بالكائنات الحية، الدنيوية وغير المتوقعة، بل بخطابات معروفة، لا تتغير، إنه يقوم وحده بكل عمل المحلل مقدماً للنص الأسئلة والأجوبة التي ستعود إليه، بينما يشتغل فضلاً عن ذلك على ثلاثة: الأصل اللاشعوري للنص، آثار لاشعور الناقد، والحضور الدائم لقارئه هو، الناقد. وهذا جوهرى بين الكتاب، والطاولة والدراسة التحليلية التي تكتب، لوجود لسر كما بين الأريكة والكرسى. إن الناقد المولع بالتحليل النفسي للنصوص يشتغل على مرأى ومسمع من الجميع، وينشر عمله مع النص، وكل

واحد يمكنه أن يبدي رأيه فيه. إنه يركب مخاطر، لا تقاس طبعا بمخاطر المحلل بما أن الأمر لا يتعلق بمصير كائن إنسانى، بل إن الأمر يتعلق بصراحة بجودة إنجاز النقدى، ومن ثم بتقدير كفاءته. لهذا يجد نفسه خاضعا باستمرار لمراقبة تحته على أن يتفحص « بجد »، كما « بهدوء » قدر الإمكان، جرد التفسيرات التى يقدم على إخضاعها لمراقبة الآخرين، النقاد والمحللين.

## (٢) التحليل النفسى للمؤلف: الأسلاف الكبار:

لا يتعلق الأمر هنا بأن نفرض بسرعة نزاعا مجانيا ولا طارئاً. إن موقف المحلل إزاء الفعل الأدبى قلما تكون له نقاط مشتركة مع الموقف الطبى العلاجى، ولو أن غزارة الأدب التحليلى المكرس لدراسة الفنانين قد تخدعنا لبعض الوقت.

لن نتوقف إطلاقاً عند إسهامات فرويد. إلا أن إسهامه الذى يخص ذكرى من الطفولة فى عمل جوته Dichtung and Wahrheit ( ١٩١٧ م ) يستحق وقفة: نتساءل لأية غاية ظهر مع مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ( جمّعها معزواً إلى مارى بونبارت ) . إن لم يكن بسبب اسم جوته الذى له اعتباره، فالأمر يتعلق بأكبر كاتب فى اللغة الألمانية، لكن يمكنه أيضاً أن يكون جاراً من نفس الطابق. لقد أكتب فرويد على ذكرى للشاعر تعود إلى السنوات الأربع الأولى من حياته ( حين رُمى الأوانى العائلية من النافذة - لكى يحتج بلا علم منه على ميلاد مزعج لأخ أصغر ) من منظور الذكرى - الشاشة (٧)، بمقارنتها بنصف دزينة من شهادات مماثلة لمرضاه. أما الإسهام الذى يحمل عنوان « ذكرى من طفولة ليوناردى فانشى » ( ١٩١٠ م ) فيبدو أنه ليس ملائماً على الإطلاق، مادام الأمر يتعلق برسّام هو مهندس فى نفس الوقت، ومن جهة أخرى، فهو يتضمن بداية التنظيم للغرائز انطلاقاً من رغبة المعرفة المتجذرة فى الفضول الجنسى، الأمر الذى يبرر أهميته فى نظر المحللين. لكن هناك فى نظرنا ما به يشق الطريق إلى أسوأ الخلافات وفى نفس الوقت إلى عمل إيجابى تماماً.

خلافات: إن فرويد لا يقيم فقط بناءه الخطر على عناصر مستعارة ( فصورة



العُقاب فى كسوة القديسة أن تنتسب إلى فستر ) وملكه بالمخاطر ( إن العُقاب فى النص الإيطالى هو « nibbio » الباز، الأمر الذى يلغى أى تقريب من الأساطير المصرية )، بل إنه يستند إلى الملابس التى اشتراها فانشى لمساعدته الشباب وإلى الوجه الخنثوى للقديس جان لأجل وضع تشخيص للجنسية المثلية (الأفلاطونية السلبية) يعززه تعلق محتمل بالأم... أما الإجراء الأكثر إيجابية فهو الذى يرتكز على تحليل « تبسمات ليوناردو فانشى » بالاستناد إلى موناليزا La Monalisa كاكشاف متأخر لتشكيل استيهامى فيه يتمثل حضور الأم الغائبة وينكشف نوع من الإجراء الذى لا ينتمى لا إلى الأم ولا إلى النموذج، والذى صار ممكنا لأن « كل إدراك حسى يكون من قبل موظفا من طرف الرغبة (٨)، وإذا كان التبسم الأول محيراً بعض الشيء، فلأن هناك عودة مكبوت ما أن يُرفع المكبوت ( ويرفع مرة واحدة )، حتى تتكشف التبسمات الأخرى، كما لاحظ فرويد، « أكثر رقة وهدوءاً ».

( س. فرويد - ذكرى من طفولة ل. دى فانشى - ١٠٦ ). وهنا نجد فى بذرة ما يعادل قراءة نقدية - نفسية من خلال التراكم.

من بين أتباع فرويد، يوجد اثنان قاما بتوضيح ما يمكن تسميته الدراسة « ذات الطابع الطبى » للكاتب. الأول قام بها بكيفية جذرية، ومن ثم هامشياً بالنسبة إلى أهداف الدراسات الأدبية: إن رونية لافورج قد اهتم بـ « حالة » شاعر فى كتاب يحمل عنواناً معبراً - فشل بوداير - (دونويل وستيل، ١٩٣١م). إن الآثار والوثائق تصلح هنا لإجراء وصف كلينيكى لعصاب الفشل: إن مؤلف أزهار الشر لم يُعالج، هو الآخر، بخلاف ما عُولج به جارك فى الطابق.

لقد كان الكتاب، الأكثر خصوصية والبعيد فى كثير من وجهات نظره عن الطموح الباثولوجى، الذى كرسه ماري بونابرت لإدغارو ( إدغارو: حياته وأثاره، دونويل وستيل ١٩٣٣، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٥٨م )، من روائع النقد النفسانى الأكثر تمثيلاً لمقاصد ولغة فرويد وأتباعه المباشرين. إنه الأثر الذى يستحق الزيارة، والذى سيكون مستحياً أن نزيل عنه الغبار.

إن النقد النفسى البيوغرافى والنقد النفسى يجدان فيه ما يحققان به الإشباع سواء بسبب الأهداف أو بالوسائل المستخدمة - إن الأم التى اختفت مبكراً، منقولة فى دورات الحياة - الميتة، منظر ( البحر والحبيب والجليد )، المرأة المقتولة، العجز الجنىسى الذى حول إلى حافظ متواتر للبتر أو إلى حافظ المدفون الحى إلخ - إلا أن نقداً أكثر راهنية سيكتشف فيه ذلك الاهتمام بتصفح آثار العمليات الأولية بشكل نسقى وبإبراز الأشكال الملائمة ( كما فى الحكاية الفانتاستيكية ) . وينبغى أن نقول بطريقة تقديرية إن نبوغ المحلل قد تجاوز بشكل واسع ما يريد أو ما يفكر القيام به .

### (٣) «النقاد النفسيون - البيوغرافيون»:

إن النبوغ هو ما يمكن الحديث عنه عندما نستحضر الأسماء الأربعة الكبيرة ( فى نظرنا ) فى النقد النفسى البيوغرافى: دولاي، ولابلانش، ومورى فرنانديز. اثنان منهم طبيببان ممارسان، واثنان أدبيان، لكن بنفس القدر من التعديلات الفريدة. فجان دولاي يعمد (٩) إلى النظرية النفسانية للعصابات قصد تحليل إبداع نجح فى أن يكون حلاً للصراعات اللاشعورية، وميكانيكية فعالة للدفاع:

« إن اثرأ كآثر أندري جيد، وبالضبط لأنه لم يصنع إلا من الصعوبات الشخصية لمؤلفه يحقق تطهيراً حقيقياً . فقد حصل داخل شخوصه وعن طريقهم على توضيح لكل ميولاته، ونقل حالات شعوره وتحويلات ( الإيجابية والسلبية ) إلى قرائنه، وأنجز فى النهاية تحليلاً - ذاتياً حقيقياً . »

( المجلد ٢ ، ص ٦٤٦ ) .

إن الباثولوجية لم تعد تفضى إلى الفشل، بل إنها تسمح بالازدهار الفنى، ويصبح الأثر الفنى « صحة اصطناعية » ونتبين فى ذلك ما إذا كانت مراحل النشاط الأدبى، بعد وصف السياق العائلى والوضع الطفلى، توضع جنباً إلى جنب أحداث البيوغرافيا والتطور النفسى الواعى - الذى فى حالة جيد، نعرفه كفاية . ونحصل بهذا الشكل على صورة للمؤلف أكثر كما لا يمكن لسانت بوف أن يحلم بها وعلى كشف بما تمثله مؤلفاته بالنسبة إليه .

أما جان لابلانث (١٠) فهو يهتمّ مع هولدرلين بظاهرة دقيقة مغايرة لظاهرة عصاب محلول: لقد قضى الشاعر الألماني ستة وثلاثين عاماً، أى نصف حياته، فى عزله بـ«قلعة» توبنجسن حيث يخمد ذهانه الفصامى إزاء مؤلفه، يحدّد المحلل لنفسه غاية هى أن « يفهم فى حركة واحدة آثاره وتقدمه باتجاه الحمق وداخله، ولتكن هذه الحركة موزونة كما الجدلية ومتعددة الخطوط كما الطباقية » ( ص ١٣ ). إنها عملية قهّم تدّار، والحالة هذه، بنجاح بواسطة مزيج مدهش بين عقلية المعية وعقلية رياضية. ومع ذلك، فإن المشروع البعيد لهذا البحث لا يستهدف تفسير الأثر حسب تصور معين للذهان، قدر ما يستهدف أن ينصت ويبين النص الشعري للحمق ( ص ١٤ ). إن هدف الطبيب السريري، وهم الناقد، متلازمان.

أما مارسيل موري (١١) فهو مجهول قدر ما كان كاتبه المفضل مشهوراً؛ ولأن كتبه عن جول فيون مؤلفة من محاولات متفرقة، فإن فوزه بقلة الدوغمائية يعادل عيب تشكّل يخلف ثغرات. وموري عاين عن قرب طفولة ومراهقة روائى المستقبل، بما فيه الكفاية لى يستخلص الصعوبات من جهة صورة الأب، ولكى يشتم وجود « سر » نبين آثاره من خلال تسلّط عند فيرن للرسائل المرموزة والأحجيات وألغاز أخرى. إن الفرضيات التى تصورها الناقد لها الحق فى أن تكون متحفظة وأن تستحق منا مائة نزهة عبر « الغابة العذراء المدغلة » لـ « الرحلات العجيبة ». إن الروائى قد وجد هذه المرة قارئاً فى مستواه: ملاحظ وسخى وأكثر دهاء مما يعتقد.

أما بخصوص فشل باقيس - لدومينيك فرنانديز ( غراسى، ١٩٦٧ ) - وعنوانه يذكر بشكل جد مزعج بعنوان كتاب الدكتور لافورج عن بودلير - فسنقول القليل، قصد الوقوف كما كان متوقّعا على مقالته « مدخل إلى النقد النفسى البيبوغرافى » ( المجلة الجديدة للتحليل النفسى، غاليمار، عدد ١، ١٩٧٠م ). قبل الشروع فى بحثه عن مؤلّف « الصيف الجميل »، يستدعى كنماذج ماري بونبارت، ودولاي، ولابلانث، إلى جوار باشلار ومورون، وبهذا يكون منهجه مركباً، لاعباً بمهارة بكل الأوراق الراحبة فى انتقائيته، إنه يركب فينومينولوجيا الخيال ( الماء وخصوصاً الهواء ) مع قراءة لنصوص التخيل تريد نفسها فى الوقت نفسه « أفقية »

(كرونولوجية، دولاي) و « عمودية » ( تراكيبية مورون )، ويصل الوضع المحدد المنوح « للصدمات النفسية الطفلية » بهم تقصى آثار أكاذيب وتنكرات الكاتب التي تخص ماضيه الشخصي - بما فى ذلك رفضه الاعتراف بأنه قد قرأ فرويد! من الشهادات الأولى إلى لحظة الانتحار، فإن السيرة الوجودية لسيزار باقيس تُعَين، وتقوم، وتُبعت، وتعاد إلى حوارها مع الأثر كله.

#### (٤) مواقف النقد النفسى البيوغرافى:

إنها مقالة فى المنهج، ويمكن أن نغير اسمها إلى « دفاع وتوضيح للنقد النفسى - البيوغرافى »، باعتبار أن الشئ كان موجوداً قبل أن يكون « مشاعاً ». وهى توضيح لأن الأمثلة الملموسة متعددة، وعلى هذا المستوى معبرة، وهى دفاع لأن دفرنانديز يكتب بلا جهد، إذا أمكننا القول، وظهره إلى الحائط، كأنه يستطيع الدفاع من أجل قضية خاسرة ( لأنه بالضبط فى منتصف العشر سنوات التى تفصل الباقيس عن النموذج المقدم من طرف شباب جيد، ستنفجر قنبلة مورون ). إن البديهيّات والمسلمات تترايط بشدّة. وينبغى الاهتمام بمجال متروك دون عناية ظالماً: إن البيوغرافيين الكلاسيكيين (كما تكون الشجرة تكون الثمرات) سانت بوف) لم يدفعوا بأبحاثهم إلى حدّ المعلومات المختفية فى باطن الكتابات، بينما «النقد الأدبى (... ) يدرس الآثار كأنها وليدة دماغ خالص » ( ص ٣٣ )، والحال أن «الإنسان هو مصدر الأثر، لكن ماهية الإنسان لا يمكن إدراكها إلا فى الأثر»، إذن «مهمة النقد النفسى البيوغرافى تتحدد فى: دراسة التفاعل بين الإنسان والأثر ووحدهما المأخوذة فى معلّلاتها اللاشعورية (... ) ومن البدهى أن يكون مجاله المفضل هو طفولة الفنان» ( ص ٣٤ ). ومن خلال الأثر، ينبغى أن نفهم ليس فقط الثيمات، ولكن أيضاً الخصائص الشكلية، والأصناف التفضيلية فى اختيار كلمة. هناك فارقان بارزان بالنسبة إلى البيوغرافيات القديمة: «لم يعد الناقد النفسى البيوغرافى يقول: كما يكون الإنسان يكون الأثر، بل يقول: كما يكون الطفل يكون الأثر» ( ص ٣٨ )، وفى مقابل علم المقدسات التى يريد من العبقرى أن يتعلم النجاة من تقلبات الدهر كما فى مقابل الباتوغرافيا التى تشرح كيف تعلّم العبقرى تحويل



نكباته إلى ذهب، فإن « الناقد النفسى البيوغرافى ( ... ) يرى أن الآثار ليست مستقلة عن الحياة، ولا متعلّقة بعلاقة العلة بالمعلول، » ( ص ٣٩). ومع ذلك، وعكس مورون الذى يحكم « الاستيهام » وعكس لابانش الذى يستدعى « انفتاحا رمزيا » فإن قرنا نديز يفرض الإسراع بـ « قياس تأثير الأحداث على الأثر ». « إن التقريب من الظروف البيوغرافية » يأتى ليحل محل التداعيات الحرة فى التقنية الفرويدية، بالرجوع إلى الشهادات الداخلية (المراسلة، الدفاتر الحميمة) والخارجية (المعاصرون) (ص ٤١). ومن الملائم أن نتجنب بصورة عامة إسناد كل شىء إلى ماضى الفرد: إن الأثر الفنى هو فعلا « رمز مستقبلى للتركيبية الشخصية ومستقبل الإنسان » ( ص ٤٤). والخاتمة تشدد على الطابع « التخمينى » حتما للصورة النفسية البيوغرافية، التى أنجزها إنسان، يعنى ذلك الذى « يقوم بمعالجته الخاصة » بالاستناد إلى « خصوصية العلاقات الانفعالية » التى بفضلها يصير المفسر شريكا للمبدع ( ص ٤٨).

إن هذا الرصيد - البرنامج (١٢) يظهر تماسكا استثنائيا ويعرض نفسه للمناقشة بجرأة جديرة بالملاحظة. فبمجرد قراءته، تتراكم الأسئلة بكثرة. ماهى « حياة » إنسان بالنسبة إلى المنظور النفسانى؟ وكيف الاختيار بين « الحقائق » الثلاث للوضع التاريخى والمعيش الشخصى وما صيغ منهما فى الأثر الفنى؟ وما نوع «الاتصالية» التى يفرضها الناقد البيوغرافى على الكاتب؟ وأين تختفى ذاتية هذا الأخير عندما ندرس « بيوغرافيته » من الخارج؟ وفيما تفيد ممارسة الفن وممارسة النقد « معالجة » ناجحة أو فاشلة، للمؤلف كما لرسّام الصورة؟ إنها أسئلة بدون جواب. إن جانين شاسجى - سمير جيل (١٣) تسجل عن حالة مارى بونبارت - إدغاريو أن الوقائع البيوغرافية ليست لها « من دلالة أكثر ممّا للوقائع المنقولة من طرف الغير للطبيب أثناء المعالجة » إن الذات لا توجد بوجه الاحتمال هناك حيث تعتقد أنها موجودة، ومعنى أفعالها يوجد بالتأكيد بالنسبة إليها فى موضع آخر غير الذى يراها منه الآخرون ، وما يهم المحلل، هو ما يشكله المحلّل (استيهاميا) عن وجوده الخاص وما يوفر نقطة انطلاق لبناء يعيد رسم ألعاب ورهانات رغبته

اللاشعورية. إن استحضار الآباء الذين اختفوا مبكراً، سنقابله إذن بالتمييز بين الخسارة ( الحقيقية ) والحرمان ( المتخيل ) والفقدان ( الرمزي ) - إن الطفل يمكنه أن يعتقد نفسه، وأن يقضى حياته مهجوراً من طرف أم أكثر حضوراً أو أن يجد وجهها أمومياً مرضياً عند مرضعته، عند عمته، وحتى عند أبيه. إذن لنقر بالحق - «أن كلانسي»، لكونها صنفت دومنيك فرنانديز، الناقد والمنظر، في عداد رواد نقد نفسي: فلا قصده، ولا مناهجه، ولا الأسس النظرية مطبوعة بخاتم التحليل النفسي المفهوم في معناه الصارم قليلاً.

### (٥) مشكل المؤلف:

لقد رأينا فرويد نفسه يهتم بقأنشى الإنسان، ويمكننا أن نسمعه يعهد للمحللين بمهمة البحث ثانية عن خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التى بناها المؤلف أثره، وعن الطرق، وعن العمليات التى عن طريقها أُدرجت هذه الخلفية داخل الأثر (س. فرويد: الهذيان والأحلام فى «غراديقاً»، ينسن - ص ٢٤٥ )، أو نسمع إرنست چونس وهو يصرح بشئ مماثل فى بداية - هاملت وأوديب - ( ص ١٠ ). وكل هذا يدلّ بداهة على أنه فى مادة الفن نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهورين بالفنان، بالأصل الإنسانى للأثر. لنضف إلى هذا الانبهار ( الذى سبق أن تناولناه من قبل ) ثقل العادة ( أو ضغط الإيديولوجيا )، وسنفهم لماذا استطاع المحللون النفسيون أنفسهم أن يبرزوا تحت هذا الثقل. إن إنسان القرن العشرين يجد ( وقد وجد ) صعوبة فى محاولة التخلص من فكرة الإنسان التى تستند إليها معرفته منذ بروتاغوراس (نحيل إلى ميشال فوكو)، ويجد ( وقد وجد ) التحليل النفسى صعوبة فى استخلاص النتائج المنطقية ( لكن المكدرة، نحيل إلى فرويد فى - صعوبة أمام التحليل النفسى - وهى مذكورة فى المدخل ) من وجود اللاشعور. فإذا كان هذا الأخير يتحدد كعمل للآخر داخل الخطاب - وهذه المقاربة تشير بما فيه الكفاية إلى إلحاح رغبة بدون مكان ولا كلام هى فى كل واحد طلب - بحث للآخر متعذر إمساكه وملح ( مطالبة وبحث، صادران منه ومتوجّهان إليه ) - وإذا لم يكن هناك بالتالى شعور للذات ولا مايكفى من الكمال حيث يمكننا تجميعها، ولا هوية حيث نتأكد من

أن نجد لها فيها « استمرارية » ( ١٤ ) أخرى غير تلك المجهولة واللامفكر فيها لرغبتها» أفليس من المجازفة مبدئياً إرادة الاستناد إلى شقيقتين فانتنتين هما التماسك والترابط؟ إن ج. شاسجى - سمير جيل و أ. كلانسى كلتيهما تنتجان التناقض عند التوضع فى مجال المنهج: ليس صحيحاً أن ما يحلل الإنسان هو ما يحلّ بالقدر نفسه الأثر، وأن بإمكاننا أن نمر من الواحد إلى الآخر كأمر طبيعى.

بالتأكيد، لكن هل يكفى التذكير بأن اللعبة الاستيهامية تشكل الوساطة الضرورية للسير من الخطاب إلى المعيش؟ ما تنبغى معارضته أليس هو بالأحرى هذه المسألة نفسها المتمثلة فى الاهتمام بهذا الإنسان الذى يقيم الأثر، أو حوله أو فى مركزه، أو حتى الذى يتفجر فى الخطوط المتناثرة التى تشكّل « الصورة فى السجادة ».

لنذهب حتى النهاية وإذا أمكن إلى حد العمق دون أن نقود المناقشة فى اتجاه البحث عن الأسباب. ودون أن نبرّر بقايا إيديولوجية على وشك السقوط الميتافيزيقى، والسياسى، والدينى - الإنسان، الإنسان الكبير، الروح أو الشخصية لا أعرف؟ كل من نضمّر له الإجلال! ودون حتى أن نجد التحليل النفسى لأجل التقاط عبادة (أخرى أو هى نفسها!) الأب الميت أو ( الأب الذى ليس ميتاً تماماً قدره يُدهش، وامتيازاته الاجتماعية ( وهى فى النهاية جنسية؟ ) تهدّد كل محاولة إغراء من أى كائن إنسانى. لنطرح أسئلة واضحة لا تنتظر أجوبة لأنها تكتفى بإبراز على المكشوف للمواقف المخدوعة، والخرافية، والمتخيّلة:

(١) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يكون النصّ إنساناً وأن يكون الإنسان داخل النص؟

(٢) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يعكس النصّ إنساناً قبل ( أن يعكس ) نفسه وأن يشرح الإنسان نصّه؟ ولنضع بنظام هذه التثبيات:

(١) إن النص هو هذا الذى به « يختلف » الإنسان، مُخْتَلِفاً و مرجّأً، بلا نهاية - إن الكتابة غيرية ( هذا درس بروسست ) واستقلالية ذاتية ( وهذا درس فاليرى).

(٢) إن النص يقرأ داخل فضاء النصية، يعنى أنه خارج عن الواقع ( فالأدب ليس

هو الواقع)، وخارج عن السببية ( ليس للتخييل من مصدر آخر غير بادرة اختلاف أو استرجاع تخيلات هي دوماً موجودة قبلاً )، وخارج عن الشرعية (لا يكون للكتابة معنى واحد وقصد الكاتب لا يتمتع بأى امتياز)، وعرضياً، فهو يكون خارجاً عن مملكة التبادل، والمردودية والتواصل ( نحيل إلى جان بودريارد ). وباختصار، إن الأثر الفنّي، ومن ثم الكلام الذى يكون أثراً فنياً، هو ما لا صلة له بالمساوى، بأية حال من الأحوال، إن رده إلى المُساوى - إلى نفس المعنى، إلى نفس « الذات »، إلى نفس العالم، إلى نفس طريق الوجود - سيكون الوسيلة الناجعة لتدميرته وهدمه حتّى مفهومه. وبهذا سنجعل منه إنتاجاً فى عِدَادِ إنتاجات أخرى، وبعبارة أخرى فى عداد نفس الإنتاجات، تلك التى تتقاسم تنظيمات الواقع. والواقع يظهر على طريقة التماثل، والتشابه، والقابل للتبادل، والسلسلة، والزمانية الموجهة والمتواصلة، والترابطات المنطقية واستراتيجيات الاستبعاد... إن ورقة بنكية، أو تلغراماً، أو جريدة، أو كتاباً وجيزاً، هى نتاجات مرسومة، موجهة، مقررة، مودعة - لكن، لنقل: ابتسامة؟ خاصة عندما تشبه ابتسامة القط المفقود فى - أليس فى بلد العجائب!

## (٦) حالة الأوتوبيوغرافية:

إن نأخذ الأثر الأدبى على أنه نتيجة بدل معالجته فى مصدره الأصلي وأن نعتبره كانعكاس ومآل وأثر للمؤلف: كأننا نقول عنه أنه طلل، فضلة بقية، ومولود من خيبة. إن كل مؤلف ينشر مصاحباً بتوقيع ( لم يعد إلا عنواناً نرسل إليه المدائح أو الشتائم )، وإن كل كتاب يصدر سيكون بداية نظام من الأصداء لنصوص أخرى، وإنّه القارئ، هو من يحتفل بالقداس فى هذا الطقس التجمعى، دون أن يكون ملزماً بأن يقارن نفسه بالمؤلف، وبأن يرجع إلى شىء آخر غير نص من النصوص موضوع فى هذه اللحظة فى بؤرة الإشعاع. وليس هنا على الإطلاق إلا حالة (١٥)، على ما يبدو، فيها يكون من الضرورى أن نستكمل الإنسان: عندما يتقدم النص إخراجاً شبيهاً (بتمثيل) بتعريف بهذا الإنسان، ذلك ما يسمى أوتوبيوغرافية.

وايضاً أَلَمْ نتقبّل صيغةً من مثل « الأوتوبيوغرافية تتعلق بالنقد النفسى البيوغرافى »، حتى عندما نضيف « هى وحدها » ( لكن ليس بأى حال طبعاً «وبه

وحده». وعلى كل يبدو، وبدهيا، أن قصة إنسان كتبها هو نفسه تستتبع إدراج هذا الإنسان داخل ما يكتبه كأمْرٍ يخصه، سواء كان صحيحا أو خطأ، تقريضا أو تنقيصا، إلخ (١٦).

لنبدا بتقديم تجربة - عكسية - إن دراسة حديثة، ولأجل أن تلعب لعبة المؤلف من غير إزعاج، لم تتوان في توضيح المفزى الأتوبيوغرافى لمجموع الأعمال التى تناولتها: « إن المسافة ما بين هذا الكاتب وإبداعه الأدبى قصيرة للغاية، فكل أعماله تمثل إخراجاً لحياة واحدة، حياته هو (...) » (١٧).

وهناك دراسة أخرى تجد لها مخرجا آخر: « لو لم يترك قايان كتاباته الحميمة حيث دون أحلامه فى النوم واليقظة (...) لكان منهج النقد النفسى هو الوحيد الممكن. لكنّه يكف عن أن يكون كذلك، انطلاقا من اللحظة التى نمتلك فيها (...) مُعادِلاَ لدخل إلى تحليل - ذاتى (١٨).

والدراسة الثالثة، وهى مع ذلك جد معتبرة وفصلها الأول يوضح بقوة مشاكلنا، تنهض باللبس ( إن الاستعانة بالبيوغرافى - وهو لايعنى المنهج النفسى البيوغرافى الذى يكون المعيش بالنسبة إليها أوليا - جد ضرورية ) مؤكدة أنه « إذا وجد أثر تحليله يمكن أن يوفق بين البيوغرافى والنصى، فإنه سيكون بحق هو أثر كامو» (١٩).

عندما يتعلّق الأمر حقيقة بأثر، أو بمجموعة من المؤلفات الأتوبيوغرافية، فإن استدعاء معطيات الحالة المدنية والتاريخ يبدو مشروعا إذا رغبتا فى الدخول إلى اللعبة التى أقامها المؤلف. وحالة روسو تعتبر موضحة. إن ب. ب. كليمون فى مؤلفه السابق الذكر، والذى هو نموذج فى نوعه، يتابع بعين منتبهة هذا الكاتب الذى يصرّح بلسان سانت - برو: « يالها من سعادة عند الحصول على المداد والورق: أعبر عما أحسه لكى أخفف من التطرق، أخدع قوّراتى بوصفها، والذى بالنسبة إليه يعتبر الفنّ بوضوح إعلاء، والناقد يصرّ على هذه اللذة فى الكتابة، مبرزاً لذلك ( بل أكثر من ذلك ) تأثير الأثر على الإنسان كما العكس، لكن دون التنازل مثلاً عن تسجيل أهمية عداوة الأخ الأكبر بالنسبة لجان - چاك الفتى. يتعلق الأمر بحالة



بينية، لن نكون عديمى الذوق إذا قلنا إنها إذن حالة ملتبسة. لكن من ناحية أخرى، يحق لنا أن نجد لذة فى أن نقرأ داخل الأتوبيوغرافى رواية من نوع خاص، فيها يُعرف البطل - السارد بأنه كائن تخيلى. وفى كتابٍ قطعى، وضع فيليب لوجون (٢٠) أسس، وصيغ ونتائج « ميثاق » يقيمة مع القارىء المشروع الذى أنجزه الكاتب ليوفر للمحكى وجوده. إذا وجد الميثاق « الفعل التعاقدى المتغير تاريخياً » الذى يخص نمطاً من القراءة كما نمط من الكتابة ( ص ٤٥ )، فإنه يوجد أدب لا وثيقة للمؤرخين: من هنا، ليس للمؤلف من واقع إلا الأدبى.

### (٧) النقد النفسى، أو شارل مورون ١:

لنكرّر بوجه عام، ولأجل تبين الوضع، بأنه سيكون على عمل الناقد الأدبى ألا يراعى إلا المؤلف وقد صار نصاً. فـ « المبدع » فى « واقعه » أمر يهم مؤرخى الأدب والمؤرخين بلا زيادة، (٢١) والمحللين النفسيين الذين يتساءلون عن الإبداعية. ووجهة نظر شارل مورون واضحة جداً كما تبرز فى تصريحاته المبدئية: لا نعلم إلى البيوغرافية إلا فى النهاية، فى سبيل أن نثبت أن « التحليل النفسى - النقدى » لا يسعى إلى تبرير كل الشرودات، وباختصار كل استيهامات القارىء. تردد محمود، لكنه لا يخلو من مشاكل. وعلى كل حال، فقد سبق أن كان عمل مورون، منذ أن كان معروفاً ( جينيت ) (٢٢) وفى السنوات التالية ( ملمان ) (٢٣)، موضوعات لدراسات لفتت النظر إلى المخاطر والانحرافات الداخلية، مع الثناء عليه بسبب هذا العمل الرائد. وبخصوص ما هو جوهرى، يعنى منهج التراكمات، فإن الفرصة ستسمح بتوضيحه بما أنه يعمل بعيداً عن الإنسان. لكن من الضرورى أن نذكر الآن التفاوتات التى توجد عند مورون ما بين تصريحاته بالمقاصد، والمبادئ النظرية والتطبيق. وبخصوص النقطة الثانية تأتى الالتباسات صارخة: إن الإنسان المطرود من الباب بصفته بيوغرافية يحاصر النوافذ لكى يدخل إلى البيت على هيئة «أسطورة شخصية»، فى حين أن الصراع بين « الأنا الاجتماعية » و « الأنا المبدعة » يرفع إلى أنف التحليل النفسى دخاناً برائحة الهرطقة.

إننا نعرف أن شارل مورون يلتقط بوسائل جديدة الاستعارات الملحاحة داخل

أثر، ليس تماماً من أجل إعطائها ترجمة رمزية قدر ما هو من أجل إبراز الشبكة المكونة من العلاقات التي توجد بينها. وبخصوص هذه العلاقات، اللاشعورية بالطبع، يسجل جيرار جينيت أننا نمرّ إلى « أنساق جد واسعة وجد معقدة من الأوجه الدرامية التي تؤلف ما يسميه مورون بالأسطورة الشخصية للمؤلف » ( ص ١٣٥ ). ويستأنف جيفرى ملمان التحليل ليبين أن هناك « انفصالا ما بين منهج التراكيبات ونظرية للأثر تُعتبر غريبة عنه وتلوح بحذق باستثماره » ( ص ٣٨٣ ). وفي الواقع، ففي الوهلة الأولى تأتي الأسطورة الشخصية « صورة غامضة لذاتية مشتتة، (...) في هروب دائم من الإدراك النقدي ( ص ٣٧٩ ) : وهو مدرك بهذا الشكل، فإنه يقلب الفكرة الكلاسيكية عن الشخصية. لكن مورون كان يتحمل تأثير المحلل النفسي الإنجليزي كرايس وفرضيته عن « الأنا الوسيطة » : ونتيجة لذلك، يملك الأثر في نظره حظ استعادة حالة الاتحاد الكاملة لما قبل الازدياد « ويصير » مشروع تكامل نفسى من أسطورة شخصية ( لاشعورية ) ورؤية للعالم ( ص ٣٨١ ). إن الدراسة الكبيرة الأخيرة لمؤسسة النقد النفسى هي فى هذا الصدد مهمة: إن بودلير صاحب « القصائد النثرية القصيرة » يخرج مغامرات « الأنا المبدعة » الممزقة ما بين أربعة أوجه ذاتية، الأمير، البهلوان، الأرملة والباغية، الأوجه التى، برغم جذورها الاستيهامية، تكون بالأخص مشيئة.

إن ما كان يمكن أن يصير قراءة تحليلية للنصوص، وما كان يستحق بلا تحفظ اسم « القراءة النفسية » حسب عبارة جينيت الموفقة، يتكشف مع التجربة شكلاً ملطفاً للنقد النفسى البيوغرافى، مجهّزاً، لنصر على ذلك، بجهاز منهجى دقيق. إن الخطر يوجد منذ اللحظة التى جعل مورون طموحة الاشتغال على مستوى الآثار الكاملة. إنها تقنية خصبة للغاية، لكنها تعمل على حد الموسيقى، مادام صحيحاً أننا نجد صعوبة فى الوقوف على عتبة الحضور الإنسانى. وهى تقنية مشروعة شريطة ألا تستسلم لإغراء صورة الفنان وكل مكبوت، فالمؤلف يبحث دوماً عن تجنب الرقابة!

لاشك أن الخطأ الوحيد لهذا الباحث النشط، لهذا المفكر الدقيق الذى كانه مورون هو أنه لم تُنح له الفرصة ليعيش سنوات أخرى: لا يمكن أن نتصور كيف كان

سيتفاعل مع تفجّر الفرويدية الجديدة. هل كان سيعيد النظر في تجربته من الأول إلى الآخر؟ لقد رأينا البعض يجنى فائدة كبيرة من التحول المسمى « بنيويا » ( أو لسانيا ) الذي وقع منذ عشر سنوات.

إن أحسن مثال يمكن استحضاره عن تعديل من هذا النوع في ميدان النقد الأدبي، سنطلبه من رائد وتصير القراءة « الثيماتية » (٢٤)، من جان - بيير ريشارد، الذي يمثل فضلا عن ذلك واحداً من المشهورين. ففي كتابه « مالارمى » ( سوى ١٩٦١ ) لا نجد أية إشارة إلى فرويد، لأن الظاهراتية هي التي تحكم المنهج، وفي سنة ١٩٧٤م سيظهر « بروسست والعالم المحسوس » الذي تشكل النقاط المسجلة أسفل صفحاته، وهي تشغل ربما ٢٠ ٪ من الحجم العام، قراءة موازية. فهي قراءة « هامشية » تستدعى التحليل النفسى بكيفية دائمة وفعالة، وهي قراءة فائضة، فائرة، بقليل من النفور، لكنها مثبتة ورفيعة مع ذلك، وهي قراءة ثانوية لا يمكنها مهما بدت خادمة، ألا تؤثر على الآخر - على أخراها التي لا يمكن أن تكون أبداً هي نفسها. والحجة، سنجدها إذا أردنا ذلك في أربع مقالات حديثة (٢٥)، حيث الموضوع هو الرغبة، والاستيهام، والخصاء... إلخ. إن ريشارد لم يعد، لنسجل ذلك، يركز على مالارمى، أو هوجو، أو ميشلى، بل على الساحرة، على جارقى، على قصيدة أو على صفحة، فالمنهج يتطور في الوقت نفسه الذي يتغير فيه موضوع العمل النقدي، والتطور يبدو موجهاً في اتجاه يؤيد رؤيتنا للمشكل.

## هوامش الفصل الخامس:

(١) المقاومة هي «كل مايقاوم، فى أفعال واحاديث المحلل، ولوج هذا الأخير إلى لاشعوره» (معجم التحليل النفسى، ص ٤٢٠)، والتحويل المضاد هو «مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير، (نفس المرجع أعلاه، ص ١٠٣).

(٢) نحيل إلى أ. غرين «الانحلال»، مرجع سبق ذكره، ص ٣٥: «(...) إن الانفتاح على مجال اللاشعور، وهو أولا وقبل كل شيء لاشعوره، شرط ضرورى للحديث عن لاشعور الآخرين وليكن لاشعور النصوص الأدبية».

(٣) نحيل إلى فكتور سمير نوف: «الأثر المقروء»، المجلة الجديدة للتحليل النفسى، ١٩٧٠، ص ٥٣، حيث يقول: «إنهم: (أى اللا - محالين) سيكونون إذن مرغمين إما على قبول هذا المفهوم أو ذاك، وإما على رفضه دون أن تكون لهم القدرة على المساهمة فى صوغه».

(٤) انظر: «(Le Précurseur, Son epreuve et Son syele)

- المجلة الجديدة للتحليل النفسى - ، 1 ، ١٩٧٠ ، ص ٢٧.

(٥) نحيل إلى جان ستاروبنسكى فى «عشاء توران» فى كتابها «العلاقة النقدية»، ص ٩٨ - ١٥٣.

(٦) نحيل إلى ج - ج. ر. ، فى «من الإيروس الجانى إلى الإيروس المجيد»، نوشا طيل، لباكونيير، ١٩٧٦ ص ١٠، بخصوص التصريح بالوفاء للمنهج النفسى البيوغرافى، وفى ص ١٠٧، بالنسبة إلى الفصل الاستعرائى.

(٧) لتذكر بأن الذكرى - الشاشة عبارة عن صوغ اتفاق، مزيج من الدفاع والمكبوت، ينتمى إلى الاستيهام باعتبار أنه يصنع فى وقت لاحق: «لا ينبغى أن يكون مشهد العقاب ذكرى من ذكريات ليونارد، بل إسهما ابتناه فيما بعد ودفع به إلى طفولته (س. فرويد «ذكرى من طفولة د. دو. قانتشى» ص ٢٠).

(٨) سارة كوفمان: «طفولة الفن» ص ١٠٩ - ١١٧، حيث نجد على أن استيهام الفن ليس إعادة صياغة مادة خام موجودة قبلا، بل إنه يستخدم فى كل مرة، جديداً مع أنه تكرر.

(٩) نحيل إلى: «شباب أندري جيد»، غاليمار، ١٩٥٦م.

(١٠) نحيل إلى «هولدرلين وسؤال الأب» ، م ج ف، ١٩٦١ وأعيد طبعه سنة ١٩٦٩. من الضرورى أن نسجل أن هذا الكتاب هو الأول ( والوحيد فى هذه الفئة) الذى استعمل اللغة اللاكانية بطريقة واضحة ودقيقة فى نفس الوقت لأجل معالجة ظاهرة جمالية ؛ فهو يتناول عصاب الشاعر باعتباره ثقباً فى الذاتية باعتباره نقصاناً فى شبكة «الدوال»: إنه اسم - الأب هو

المرفوض، «المستبعد» من نظام الدلالة المكوّن للذات، إن العمل الشعري للغة كما حافظ المنفى يجدان نفسيهما في علاقة بحقل السلب - وهناك مسألة أخرى تستحق الذكر: ينطلق الكتاب في البداية نحت إشراف چان دولای، مع التصريح في النهاية بنيته في البقاء «على حدود دراسة باتوغرافية» (ص ۱۳۳)، الأمر الذي يبرز ضبابية هذه المقولات ويشير إلى أي حد يكون البحث النفسي البيوغرافي محاصراً (مههداً) من طرف أفق المرض الذهني.

(۱۱) نحيل إلى: «جول فيرن، هذا الفضولي جداً» غاليمار ۱۹۶۰، وإلى «اكتشافات فيرن الجديدة»، غاليمار ۱۹۶۹م. وليكن اسم جول فيرن مناسبة لتذكر فصلاً، من كتاب «فتاوت ج. فيرن» (مينوى ۱۹۴۷)، يحمل عنوان «أوديب - المبعوث» حيث يستكشف ميشال سيريز بتلذذ ظاهر ومهارة فائقة، مع صقل سيادة الفرويدية كنظام تفسيري، ذلك المشهور جداً ميشال ستروكوف لأجل أن يلتقط منه، بطريقة غير مباشرة، حوافز جريمة قتل الوالدين، وحوافز المشهد البدائي والعيون المفقودة، وباختصار أوديب، لكن سيريز يصرّ على أن «باستنادها إلى الخرافة، تملك الرواية رواسب، وميشال يفرط في الأسطورة» (ص ۵۳) ويستخلص النتائج مستأنفا القراءة في دورة أخرى.

(۱۲) هذا هو الرصيد - النموذج الذي يسمح بترتيبات في علاقته بأهداف محددة وهذا هو حال الكتاب الصغير لصاحبه جوزي - ميشال مورو المنصب على «الأوديب عند قولتير» (مينار ۱۹۷۳)، تلك المسرحية التي تبدو بالأخص عند مجابتهها للنموذج السوفوكلي منحرفة: بمقابلة إسهام قولتير الشاب - الذي كان يعتقد نفسه ابناً لمؤلف الأغاني روشبرين، لا للأب أروي - بابتكار شخصية فيلوكتيت، يبرز الناقد تعلقاً بالأم التي اختفت مبكراً.

(۱۳) بخصوص المنهج البيوغرافي، نحيل إلى: «من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية» ص ۴۹ - ۶۲.

(۱۴) إن النقد الذي يستلهم البيوغرافيا (...) يرى في الأثر امتداداً لتجارب حياة المؤلف، في حين أن التحليل النفسي يرى فيه علاقة انقطاع، هذا مايقوله ۱. غرين في كتابه «عين زائدة»، ص ۳۲.

(۱۵) وفي الحقيقة، وبشرط أن تندرج مثل هذه المؤلفات في الأدب لأنها تصدر عن كاتب، يمكننا أن نضيف حالة الكتابات الهجائية: فالبيرشيسنو في «مقالة نفسية نقدية عن ل. ف. سيلين» (مينار ۱۹۷۱)، يبحث عن مكونات صورة اليهودي في العديد من الآثار:

L'Ecole les cadaures et Les beaux drays و Bagatelles Pour Massaue

مستعينا بالتراكبات المورونية.

(۱۶) نحيل إلى جان ستاروبنسكي «العلاقة النقدية» ۱، السابق الذكر.

(۱۷) فيلي زفران في «لويس فرنانديز سبيلين» منشورات جامعة بروكسيل ۱۹۷۶م، ص ۱۹۴، وتعود أصالة هذا العمل إلى استناده في «علاقات الموضوع» إلى الجهاز المفاهيمي لميلاني



كلاين كما نظمه موريس بوفى (وهنا نحيل إلى «الآثار النفسانية» بايوط ١٩٦٧).

(١٨) جان ريكاناتى - نظرة إجمالية عن التحليل النفسى للفاجر روجى فايان - بوشى - شا سطليل، ١٩٧١، ص ١٢.

(١٩) آلان كوست - ألبير كامو والكلام الناقص، دراسة نفسانية - بايوط ١٩٧٣، ص ١٨ : ١٩ . إن هذه الدراسة لاكتفى باللجوء إلى طفولة كامو: إنها تنظم، وتعيد تنظيم المصير الإنسانى - الأدبى فى «دورات» فى داخلها تكون المؤلفات فى جزء كبير منها مقروءة لذاتها.

(٢٠) نحيل إلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى» سوى ١٩٧٥. يقدم هذا الكتاب مثالا جيداً عن قراءة نصية لكتابة أوتوبيوغرافية، وبالضبط مع «الكتاب الأول للاعترافات» (ص ٨٧ - ١٦٣). ونحيل إلى الفصل الموالى من هذا الكتاب.

(٢١) من خلال بيبلوغرافية جيدة يمكن أن ننوّه بأربعة مؤلفات: مدخل إلى تحليل - نفسى للمالارمى «نوشاطيل ، لاباتكونيير، ١٩٥٠، اللاشعور فى آثار وحياة جان راسين «(كورتى ١٩٥٧)، من الاستعارات الملحاحة إلى الأسطورة الشخصية، مدخل إلى النقد النفسى «(كورتى ١٩٦٣)، بودليير النهائى «(كورتى ١٩٦٦).

(٢٢) جيرار چينيت فى: «القراءات التحليلية». ضمن (أوجه) سوى ١٩٦٦ م ، ص ١٣٣ - ١٣٨.

(٢٣) جيفرى ملمان فى «بين التحليل النفسى والنقد النفسى» ضمن مجلة - شعرية (الفرنسية) عدد ٣ أكتوبر ١٩٧٠ م ، وبالأخص انطلاقا من ص ٣٧٢.

(٢٤) من الواضح أننا نحصر نظرتنا الشاملة عن النقد الذى يستلهم التحليل النفسى فى الكتاب الذين يستدعون الفرويدية بطريقة غالبة، إن لم يكن حصريا. ونحن نعرف أن هناك نقاداً معاصرين، مثل: ر.م. ألبريست، وج. بليين، وج. بكون، وج. بولى - قد استعملوا مؤقتاً أو دوماً مفاهيم مستقاة من التحليل النفسى. ويملك وج. چينيت وچان رايمون (نحيل إلى - «شعرية الرغبة» - سوى ١٩٧٤) كفاءة يتركأنها غالباً على هامش أبحاثهم . أما بالنسبة إلى جان ستاروبنسكى الذى يرتبط اسمه على العموم بهؤلاء، المشهورين فى الجمع بين الظاهراتية والتحليل النفسى (انظر مواقفه المتباينة فى التحليل النفسى والمعرفة الأدبية فى «العلاقة النقدية، ص ٢٥٧ - ٢٨٥

(٢٥) هذه المقالات جمعت فى كتاب:

( Microlectures et Pages Paysages ) Coll. (Loetique), Seuil 1979 et 1984.

ومن منظور «التيماية التحليلية» Thematique analysante وبخصوص بروسى يمكن الإشارة إلى دراسة جوان روزاكو Joan Rosasco:

( Aux sources de la vivonne) Poetique, . 25 F'erier, 1976

## الفصل السادس

### قراءة النص

« يقوم منهجنا على الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية لدى إنسان آخر، ليتمكن لنا أن نحرز قوانينها وأن نصوغها. أما الروائي فهو يسلك غير مسلكنا: إنه يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة ويمنحها التعبير الفني، بدل أن يكتبها بالنقد الواعي. فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إدراكها بوضوح: فبفضل قوة احتمال ذكائه، تأتي هذه القوانين مدمجة في إبداعاته».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام في «غرايفها»، لينسن، ص ٢٤٢).

أن نقرأ بواسطة فرويد متنا أدبيا (ولا تهم الأحجام: من المقطع إلى الأثر كله) بعيداً عن المؤلف - يعنى بوضعه خارج اللعبة (١) - نشاط يعاكس عاداتنا النقدية ويثير مقاومات مبهمة حتى عند هؤلاء الذين قلما تنتظر منهم، مع أنه هنا يمكن أن يوجد مستقبل أبحاث «التحليل النفسي الأدبي».

إن أندري غرين يؤكد على أن «هذا الاحتراس حيال الروابط ما بين المؤلف والأثر (...) مصاحب أغلب الحالات بمطالبة عاطفية لا يمكن ألا نلاحظها (كتابه «عين زائدة»، مينو، ١٩٦٩، ص ٣٣). نفهم أنه هنا يوجد ما يشبه سعى مشكوك فيه إلى قتل الأب للحلول محلّه: ما نعرفه أكثر من اللازم، ويعرفه بوالو بوق أفضل من أى

أحد أن الناقد كاتب لم يبلغ غايته، فلا هو مخفق ولا هو ربما «مكبوت» لكنه الذى كان يخاف أن «يكتب» (بالمعنى اللازم للعبارة: إن الكاتب «يتخيل» بحرية و«هكذا» و«عن لا شىء»، والناقد عامل ملتزم مربوط إلى حلقة). ومهما يكن، فإن جزءا أكثر فأكثر أهمية من البحث يتوجه نحو طريق التحليل النفسى النصى<sup>(٢)</sup>. ولهذا الأخير نماذج وطموحاته ومناهجه ومتغيراته (وهذا دليل صحة). وسيقدم نفسه هنا فى آخر هذه النظرة السريعة لأنه النهائى: فهو آخر ما ظهر، ويدفع ببيروتوكولات تدخله إلى الحدود القصوى، حتى الأخطار الملازمة لكل خرق طليعى - الأخطار التى بدونها لن تكون هناك آمال. وكل هذا ليس أمراً بديهياً. عندما نفكر بشكل من الأشكال فى الماضى الذى انبثق منه، فإن تضخم البرامج النظرية ينذر باكتساحه وإعطائه مظاهر الإرهاب، ومن جهة أخرى، ولاستمتاعه بمحاسن الموضوعة، فقد كان الترميق والأبحاث المترددة (ينبغى العمل بسرعة!) غالباً ما تشكل الحصاة الأكثر يومية بالنسبة إليه. وبهذا، إذن، سيكون عسيرا النظر فيه بوضوح كما الكلام عنه بدقة.

#### ١- غرايڤا: أهى خطوة الراقصة أم خطوة المتعبدة؟

مرة أخرى سنحظى بمسابقة عند فرويد. هما اثنتان، فى الحقيقة. لكننا لن نحتفظ من «موسى» لميشال أنج إلا بالدقة التى يديها المشاهد (المعنى كثيراً، وهو يعترف بذلك، لأسباب غير جمالية) عند الحكم على المفعول الشامل لما بعد مجهود عضلى لذراع، وتموجات لحية ووضع أصبع. ويبقى فى قمة أعماله الرائعة «الهديان والأحلام فى «غرايڤا» لينسن، رافعا رأسه وأتيا بالجديد لما يقارب السبعين عاماً. إنه النص المرجع بشكل أقل للتيار منه للملاحظة تمرس بفاعلية نادرة والذى لا يخلو من لبس.

هى قصة معروفة لعالم آثار شاب صار مغرماً بتمثال صغير يمثل قدم امرأة على وشك الانطلاق (لتكن غرايڤا)، يرحل لإتمام بحثه فى بومباى حيث سيغرق فى التيه، وهناك سيتعرف، بعد أن أخذها على أنها شبح، على صديقة الطفولة، الأنسة برتغانغ (لتكن: المشببة الجميلة)، التى ستجد وسيلة لعلاجه، بفتح عينيه على

الموضوع الحقيقي لعشقه، يعنى هى بالذات... إن هذا الملخص لا يأخذ بعين الاعتبار نسيجاً روائياً غنياً جداً، مطرزاً بالطوارىء، والشخص الثانوي والأحلام، ممزوجاً أيضاً بخطاب ذى معنى مزدوج يقدم مفتاحه عندما نضع أقدامنا مرة أخرى على أرضية الرغبة المقبولة. إن فرويد يقوم بتحليل نص هو قبلاً إذا صح القول قصة تحليل، بل تحليلين: ذلك الذى تقوده بدقة «زويه» (لتكن: الحية)، وذلك الذى ينبغى أن ينجزه دون أن يعلم ذلك المؤلف، ينسن، هذا كما أن ذلك مؤسس على «حدس» عجيب، للعاشقة وللشاعر، وأن يكون هناك إخراج متصل لهذيانه ولحقيقته، فإن هذا هو ما يفتن فرويد، وهذا أيضاً هو ما يضايق بعض المعلقين: إن الزوجة جميلة جداً، إن النص، على ما يقال، يتلاءم بالكثير من الليونة مع هذه القراءة التى لا دليل بخصوص صلاحيتها كنموذج قابل للتصدير إلى مناطق أدبية أخرى. ونضيف: إن هذا القارئ، الذى لا يضاهى قد كان له، طبعاً، الفضل فى الرؤية الواضحة، لكنه التقط فى الأكثر أنموذجاً نظرياً - ميكانيكيات انفعال لا شعورى - يختزل القصة إلى تصوير للحق ولعالجته. تفرّد الحالة ومسير مُختزل: إنهما القيدان الأولان اللذان يبدوان فارضين نفسيهما. بماذا نواجههما، إن لم يكن بهذين السؤالين: وماذا بالضبط لو يسمح كل نص أدبي بأن نلمس فيه نوعاً من الكشف، الكتوم، وحتى السرى، عن اشتغاله نفسه، بما فى ذلك اللاشعورى؟ فيم يكون فعل إنتاج علنى لسلسلة معنى (لها فى ذاتها تماسك فريد، مؤثر، ومحيرة، لنعترف له بذلك) تشويها للنص، الذى ينبغى بالتحديد، إذا كان جديراً بهذا الاسم أن يهب لحمته لكثير من شبكات الدلالة؟ إن المشاكل العصابية لنويير هانولد هى فقط مظهر واحد للقصة، فهى تشتمل فضلاً عن ذلك على قصة حب تقليدية وحكاية سفر (ألمانيا - إيطاليا) واستحضارات غريبة جداً، العصور القديمة... إلخ. وبما أن هذا الشكل، المتدفق أمامنا دفعة واحدة، المكتشف من طرف فرويد يحدث مفعول رعشة، فلذلك نريده مستثنى من الحوافز الأخرى، ولأنه ينظم هذه الأخيرة بدقة، فإننا ننسى أن هناك تنظيمات أخرى ممكنة.

يستحيل علينا، بسبب هذا الحيز، القيام بملاحظة دقيقة للمنهج الذى يسلكه فرويد

- غراديفيس، لكن هذه الفجوة قد سُدَّت مقدما: إن سارة كوفمان (في «أربع روايات تحليلية» غليلي ١٩٧٣، ص ١٠١ - ١٣٤) قد أوضحت بوضوح وبحدة محاسن وعيوب العملية الفرويدية. فبعد أن فحصت مخاطر الملخص أو بالأحرى الملخصات المتقابلة التي عن طريقها تجد نفسها مقدمة في شبكات سردية تلك العناصر البارزة المستخرجة بالإصغاء الطافي لفرويد، فإنها تبين أن قراءة أكثر تفصيلا، أكثر وفاء لحرف النص، تسمح بتفسير هو أيضا أكثر غنى.

وتطرح هذا السؤال الأساسي بالنسبة إلى أبحاثنا:

«ما الذي يسمح باختيار ما سيكون، أو لا يكون، محتفظا به في الملخص؟ وعندما نلخص، هل نحذف فقط سحر النص»<sup>(٣)</sup>؟

الآن نحول المحتوى أيضا، ألا نكون قد أنتجنا نصا آخر» (ص ١٠٤).

نعود من ذلك إلى هذا: إن الشرح الفرويدي للنص له وظيفة توضيحية فهو يبيع إعادة بناء صحيحة، لأنه يشتغل على غرار تفكيك، لكن إذا كان التقطيع عمليا، فإن الانتقال يمثل خطرا يصعب تقديره (انظر الأمثلة في ص ١١٢ - ١١٣). فوق ذلك، فإنه يمكن أن يصير مفاجعا تجريد الخطاب من جسده البلاغي عندما نخضعه تقريبا لأشعة س. وبهذه الصفة فإن استئناف قراءة فرويد من طرف س. كوفمان لا يغير شيئا في الجوهر (وبذلك يمكن أن نعيد قراءتها هي الأخرى): ومع ذلك فهي تقترح أن النظر الأكثر انتباها للتأثيرات النوعية - ينبغي أن نقول عنها «أدبية»؟ - لا يمكنه إلا أن يجلب الماء لطاحونة التحليل النفسي.

أما أنا فقد حاولت، في «غراديفا بالمعنى الحرفي»، أن أظهر نظراً أكثر انتباها إلى التأثيرات النوعية - هل ينبغي أن نقول عنها «أدبية»؟ - التي تغري لاشعور القارئ، وتستنفره، وتدفعه إلى التدخل.

## ٢ - التدخل في النص:

سيكون أقل صرامة (هذا المؤلف يعود إلى سنة ١٩٠٧م) وسلامة في الوقت نفسه التشديد، كما فعلت س. كوفمان، على أن «قراءة فرويد، وهي القابلة للتأويل، قدر ما هي متعددة المعاني (...)، تبقى هنا قراءة هيرمينوطيقية وثيماتية» (١٣٤). إن



التفسير يركز أولاً على التلخيص لأجل الاشتغال على الخطوط العريضة للتنظيم الاستيهامي - وإذا شئنا قلنا الكلمات الرئيسية في الجملة، لكنه من بعد أو في نفس الوقت يشتغل بحرف النص، بحرفيته، التي لا يمكن أن تكون بدون معنى - ليس فقط الصفات، لكن الكلمات - المفاتيح، والتركيب، والتقطيع، وصولاً إلى الصواتم والرواسم التي بواسطتها يتحقق في كل واحد منا، في النقطة الحساسة للقاء بين النفس والجسد، تسجيل اللغة.

لنكن في شأن ذلك أكثر وضوحاً: لأجل ألا نسقط في خطأ الهيرمينوطيقا القديمة - التي تنقل، ومن ثم تترجم، وفي النهاية تفك السنن أو تثمن المعادلات الرمزية - فإن التفسير يفترض الكثير من أنواع الأنشطة المرتبطة بدقة بالكثير من أبعاد المجالات.

وبخصوص الحقول، فإن المقياس يمتد من الآثار الكاملة إلى السطر الواحد: ولا يتعلق الأمر هنا بأية مفارقة، إذ يكفي التفكير في المونوستيش Monostiche المشهور لأبولينير الذي يحمل عنوان المرتل:

والخيط الوحيد لأبواق البحرية<sup>(٤)</sup> ET l'unique Cordeau des trompettes marines, مروراً بالمؤلفات المأخوذة على انفراد والمقاطع الملاحظة بالمجهر. إن الأساسي هو أن نقيم سياجا للنص الذي سنقرأه، وألا نجعله يفيض إلى الخارج بل، إذا أمكننا القول، إلى داخله الذي هو قبلاً فيض بفعل الاختراقات اللاشعورية، وأن نعين حدود الفضاء لأجل أن ننجز فيه مسارات، وأن ندرك فيه ترابطات المدلولات وأصداء الدوال (يكون ذلك في النفي أو القلب)، وأن نحصر موضع التيارات السريعة التي ينبغي تجنبها بحمل زورق الإنقاذ لتعطيل الدوار، وباختصار، أن نصغى لأجل أن نتدخل: التفسير Entre - Pr'eter, Inter - Pr'eter سيقول ر. ماجور<sup>(٥)</sup>.

إن المشكل هنا مضاعف. فمن جهة نربط (بخلق روابط غير متوقعة، وعلى أي حال مستحدثة) بين تمثيلات منفصلة ظاهراً، ونجري مونتاچاً للقيم (بالمعنى

اللساني)، ونرفض التمييز بين نظام التصوري ونظام الإدراكي، ونخلق نزاعاً أو انسجاماً بين الكلمات - الأشياء والأشياء - الكلمات: نعالج النص كحلم نريد أن نستخرج منه التراكيب المضمرة، مع أننا لا نعلم إلا على سبيل الاستثناء إلى المعاجم الثقافية («الإمبراطور هو الأب» يقول فرويد، أكثر حرصاً مما نظن على الرموز الثقافية. نحيل إلى مؤلفه «تفسير الأحلام»، الفصل السادس). ومن جهة أخرى، وعلى أي حال هكذا يتصرف المحلل - وقت المعالجة بمبادرة منه أو باقتراح من المحلل، فإننا نبحث عن الترابطات، ما يأتي لينضاف تلقائياً إلى عنصر ملفت للنظر بفعل طابعه الغريب أو بفعل تفاهته القصوى (من مثل: «سيدة بشوارب كبيرة»/ شخصية «بدون ملامح خاصة»).

كيف ذلك، سيصرخ القراء المتحفظون، من يقوم إذن بالترابطات؟ بدون ترابطات تقولون، لا وجود لمعنى، بدون مريض، لا وجود للترابطات: هذا منك إيمان بليد بالشعوذة أليس كذلك: إن الناقد هو الذي يقوم بالترابطات، ولا داعي لفضح الخدعة بما أنه لا وجود لبحث علمي لا يتدخل فيه الباحث (من هذا جعل هيزنبرغ قانوناً، يحكم لا الخيال فقط و«الأشياء» المحددة بدقة كما الذرات الفيزيائية، التي تتعلق بكل ما يقبل التكميم). فالناقد يترابط مع ما يكونه كذات، ولهذا فهو لا يخلق الترابطات بطريقة اعتباطية: بل باستيهاماته دون أن يسقط في التخيل. لأنه يمتلك بعض التقنيات التي تعتبر إلى حد ما قواعد للتوضيح (٦) - وهنا سنجد مرة أخرى شارل مورون - ويمكنه أن يشغل لحسابه ما يمكن أن نسميه قانون كونية اللاشعورات. وفضلاً عن ذلك، وهذا ما لا ينبغي أن ننساه، فإن التلذذ الذي نحسه عند استرجاع النص أثناء القراءة لا يتوقف فقط على فك السنن، والتعرف إلى معنى، قدر ما يتوقف على إدراك متميز، لعمل (التكثيف أو التحويل، على سبيل التمثيل)، إنه القول بأن الناقد لا يطمح فقط إلى إعادة دلالة جديدة: إنه يستهدف إعادة تأسيس ذلك الإعداد - ذلك الذي يسميه بودلير «السحر الاستحضاري» ورامبو «خيمياء الفعل». وربما ينبغي في هذا أن نسجل تأخيراً عند القراء - النقّاد بالنسبة إلى القراء المحلّلين الذين يعرفون من زمن بعيد أن أهمية النص - ليست

هذه مجرد ذريعة منهم للملاحظة؟ - تكمن فى الصيرورة فى تسلسل النص، والأدباء، ويوجد هنا ما نقر به بالحق لهؤلاء الذين يتهمونهم بأنهم «يسطحون» النجاح الجمالى، لا يتطلعون أغلب الأحيان إلا إلى إيجاد وتوفير حل لما يكونونه فى أحجية.

صحيح (وللأسف) أن بعض الهواة يرون فى التحليل النفسى قبل كل شىء مجرداً من الرموز: فكل شىء أسطوانى يبدو لهم قضيبياً (وإلا فالوسا!) وكل شىء مقعر فهو ثدى الأم، ويحصل التردد أمام القبة الرخوة التى يذهلهم ازدواجها المتناقض! إننا لا نقوم بتحليل نفسى مختزل للنص إلا لأن لنا معرفة مختزلة عن التحليل النفسى. لكن ضعف القراء لا يحتاج إلى دليل، إلا إذا كان من أجل فضح عدم الاختصاص: إن الاختلاف الحقيقى لا يحصل بين أحسن وأسوأ فكأكى الشفرات، بل بين أولئك الذين يستعملون النص لفائدة النظرية وأولئك الذين يستعملون النظرية لفائدة النص.

أنكتفى بهذا الاعتراف الذى يمهد لقراءة " La Marquise d'o " :

«لا شىء يبيع للمحلل النفسى الالتزام بمثل هذا المنهج، غير أنه يقسم على قرائه اللذة التى استطاع أن يخبرها عندما يكتب على هامش نص ستكون صياغته خاصة به» (٧).

أم نكتفى بهاتين الجملتين اللتين تؤطران تقاطعا طريفا بين «الغريب» و«السقوط» (وهما روايتان لألبير كامو):

«من هجره إلى قراءته ينتظر كل واحد شيئا ما، أكثر من هذا، فهو عندئذ يملك نظرية توجه انتظاره، سواء أكان واعيا أم لا (...) أن يتمكن كاتب من وضع تشخيص دقيق ومضبوط بذلك الشكل لمرض الفرد الأوربى أمر يبين مدى عبقرية كامو» (٨).

إن «الكتابة على الهامش» تكون كاشفة، مثل السعى إلى «صياغة» بصفة شخصية، مثل العزم على تصوير نوع من الرجال فى عصر معين: يقترح ج.

حسون ومسعود خان على القارئ، الجاهل مسارات غير منتظرة قدر ما هي مثيرة، في حين أنهما يتبعان بكل شفافية خطاً غريباً عن الاهتمامات المسماة أدبية. والنموذج المقبول مسبقاً من هذا النوع، هو بلا شك ذلك الذى قدمه چاك لا كان فى «محاضرة عن الرسالة المسروقة»، التى تفتتح بشكل رمزى مؤلفه «كتابات». وهو افتتاح ذو دلالة بما أن دورة الرسالة المشهورة من الملكة (ونحن لا نعرف من أين أتت) إلى الوزير، ثم إلى دويان، تسمح بتحليل جوهري: هو تحليل تداول «الدال» كمكون للذات. القراءة هى جد «موجهة من طرف نظرية توجهها»، سيقول مسعود خان، لأجل توضيح المواقف المذهبية المجردة قدر ما هى مجعدة، لكن فى الطريق، مع المساهمة فى الاستدلال، يكون عدد وافر من الجزئيات خاضعا للنظر بمهارة باهرة. وهذا أمر لا يثير الدهشة مادام من قبل هاوئى ثقافة عالية وأستاذ سيسجل بطيبة خاطر على الواجهة المزخرفة لمدرسة باريس الفرويدية تلك الحكمة السقراطية المكتملة كما يجب: «لا أحد يدخل هذا المكان إذا لم يكن مهندسا أو أديبا».

### ٣ - من الترابطات «إلى القراكبات» (مورون ٢):

فى جزئها الأول بأكمله، تقدم القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة بسهولة نمودجا (١) للتدخل الفعال للمسارات المنتجة للمعنى، ومع ذلك فهى لا تجعل من نفسها نمودجا مخصصا للنقاد. وهذا أمر سار، لأنه لا شىء ملتبس مثل نمودج للأشياء، حسنا كان أو سيئا. لنبين أولا خاصية حكاية إدغار پو فى كونها تحقيقاً تحصل فيه الكثير من التماثلات بين عمل المخبر وعمل المحلل، وهذه الخاصية نفسها ستحذرنا من محاولة انتحال بلا تبصر للفك اللاكانى. ولنلاحظ من بعد أننا نمتلك، فى حقل مجاور، نوعاً من النمودج التناظرى: إنها أعمال فيليب لوجون عن ميشال ليريس (١٠)، وخاصية هذه الأعمال مكررة لكون النصوص المدروسة ليست فقط أوتوبيوغرافية، بل هى صادرة عن كاتب اهتم كثيراً بالتحليل النفسى، لأنه أنجز تحليله الخاص ولأن مهنته كعالم بالسلالة جعلته يتأثر بخطاب الآخر.

إن ليريس قد سجل ودون كتابة أحلامه، وأفضى إلى الجمهور بعينات من

الترايطات الحرة فى شكل معجم (وبالخصوص المؤلف الذى يشير عنوانه إلى طريقة الجنس التصحيفى التقريبى Glossairey j'y serre mes glases (١١)، ولم يكف عن تأليف حكايات مجزاة عن حياته من خلالها يقدم العمل الشعرى للغة خيوطا موجهة وقوية بخلاف أية كرونولوجيا. إنه الوضع جديد، إذن، بالنسبة إلى ما نجده عادة فى الأدب. وهذا لا يمنع من أن عمل العرض والقراءة على ضوء مزعج، والتقاطع وإعادة التقاطع المنجز من طرف ف. لوجون هو من أخصب الأعمال التى قدمت فى السنوات الأخيرة من طرف ناقد. وعرضيا، يبدو واضحا هنا أن النصوص الصادرة عن كاتب له بكيفية مباشرة صلة بنظام التحليل النفسى لا يمكن التقرب منها بدون إشراك كفاءة موازية، تماما كما لا ينبغى أن نقرأ رائعة چويس «يقظة فينغان» أو أشعار إزرا باوند إذا كنا لا نعرف إلا اللغة الانجليزية. وما سينتج عن هذا الأمر فى المستقبل أن الاختصاصيين فى الأدب سيكونون مكرهين على اكتساب تكوين المحللين.

إن عمل لوجون، علاوة على جودته الخاصة، لا يكون على تمام الإقناع إلا لأنه استفاد من خزان الترايطات المعجمية والوقائعية فى نفس الوقت، وهو القاموس نفسه الذى استطاع ليريس استثماره وهو يقود تحليله الخاص، والذى له فضل إضافى فى أن يوفر فى الوقت نفسه الصياغة الأدبية والصياغة اللاشعورية، وهما غير قابلين للانفصال. إن وضع الناقد بعيد عن أن يكون على الدوام بمثل هذا الارتياح، هذا أمر نحذره. وهناك مصادر أخرى تعرض نفسها لإخفاء عوزنا. وتستحق حالتان خاصتان (وقد سبق ذكرهما) أن نستحضرهما. الأولى أظهرت إمكاناتها، هى حالة الأحلام الأدبية، التى اهتمت بها مثلا مارت روبير بصدد فلووير (فى كتابها «رواية الأصول وأصول الرواية»، غراسى ١٩٧٢، غاليمار ١٩٧٧م) والآن بوزانسون بصدد الرواية الروسية (فى دراسته: «قصة وتجربة الأنا» فلا ماريون ١٩٧١)، وأوكتاف مانونى بخصوص حلم بودلير المحلل من طرف ميشال بوتور (١. مانونى فى: «مفاتيح للمتخيل أو المشهد الآخر»، سوى ١٩٦٩م - ص ٢٦٣ - ٢٧٤) (١٢). والأخرى، هى التى لم يتحدث عنها المحللون النفسيون (والسبب المادة



الخام غير مألوفة لديهم)، ولكن من الممكن أن تبدو فعالة لإسنادها النص إلى تاريخه الداخلي الخاص: تاريخ المسودات (١٣).

وفيما يخص الأغلبية الكبرى من النصوص الأدبية، وكيفما كان جنسها، فإن منهج التراكيبات، الذي ابتكره ووضحه شارل مورون، هو الذي ينبغي الاستناد إليه قبل أى شئ. لقد سبق أن حدونا حدو جيفرى ميلمان فى مقاله بمجلة «شعرية» الفرنسية (عدد ٣ - ١٩٧٠ م). سعيا إلى إبعاد الحضور الملحاح للكاتب، فلنحدو الآن أيضا حدو هذا الناقد الأمريكى فى وصفه هذه الميكانيكية على الوجه الأكمل. إن مورون، إذن، يلتقط فى أكثر قصائد مالارمى كما فى تراجيديات راسين «شبكة من الصور الثابتة» والحالات النفسية التى تبدو كأنها «تتكرر من قصيدة إلى قصيدة، وتخترق كالقطرى المنطق «النثرى» للمؤلفات (ص ٣٧٣)، وعلاوة على ذلك، فهو يصرح بأن «كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذى يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير» (المرجع نفسه، ص ٣٧٤). وميلمان يقرب هذه «النقط الملحاح الثابتة» من نقاط التقاطع عند فرويد، التى تنتظم حولها الصياغة القانونية، مع الإشارة إلى أنه بفضل الشبكة (الترابطية) «لا يتم القفز إلى الضمنى عن طريق الترجمة الرمزية، بل عن طريق التحويل على طول سطح الكتابات (ص ٣٧٥). فالناقد النفسى «من مثل دويان (أو فرويد)، يبدو كأنه يقوم باكتشافاته مركزاً انتباهه على منطقة لا نفكر حتى فى مجرد النظر إليها: لا على النصوص، بل على اللعبة الغريبة للترنيمات التى تنشأ بين مختلف المتواليات النصية» (ص ٣٧٧). وبخصوص هذه الصيغ ليس هناك من مأخذ.

غير أنه يمكن منحها حمولة أكثر اتساعا. فالتراكيبات تسمح، وهى بين القصائد أو بين المسرحيات، بإعادة بناء الصلة، و«المنطق» اللاشعوريين اللذين يوضحان الوحدات لبعضها البعض - الاستعارات أو الأدوار، وقيمة المعنى لا تكمن فى هذه الوحدات المأخوذة بانفصال، فهى تنشأ عن وجهة نظر تتأتى بتطابق الصفحات التى تعكس فى كل لحظة أثر الدلالة. وهذا هو التنظيم (المرن بطبيعة الحال) الذى نكتشفه عن طريق الوحدات الموضوعية الثابتة، والذى يبقى مستقلا عما يريد التركيب

السطحي أن يقوله مباشرة، هنا والآن: مهما تنوعت شخوصهم، فإن أرميون وأغريين وفيدرا شخوص تدير نفس الصراع. وهنا نجد المنهج الأولى في رفض المعنى الظاهر للعيان، لأجل الكشف عن الترابط الخفى. ونحن نمتلك متغيرين: جدول الخطابات، والصنف الذى تنتمى إليه الظواهر المتواترة، ومن ثم تتحرك مختلف الألعاب. ومورون يعمل فى إطار الآثار الكاملة: فهو يقابل بين («يراكب») المؤلفات، وهى نفسها بأبعاد متغيرة، لكن ما ينجزه بين ثلاث سونيتات أو بين ثمانى تراچيديات، يمكن القيام به بل ينبغى القيام به بين اللحظات الدرامية أو بين أوصاف نفس المحكى (ولو كان بطول رواية «البحث عن الزمن الضائع» أو بطول حكاية من أربع صفحات)، بين جمل مشهد أو حلقة، بين مقاطع شعرية وأبيات قصيدة.

وفى الواقع، ألا يمكن لصدى القوافى، هذا الاصطدام المبهم بين مدلولات متنافرة ظاهراً الذى تحدثه قرابة المقاطع المتكررة، أن يكون قبلاً نواة شبكة؟ هى حالة بينية طبعاً. لكنها من نفس النظام، الذى ألفنا مقابلته عندما نقرأ الشعر. وما الذى نواكبه؟ الصور البلاغية، الجوانب السيكلولوجية، الأشكال الفضائية، متتاليات من التحولات الواقعة أو المسرودة (الحبكة)، وما علمى بذلك؟ إن القيم المشار إليها تتحقق بإدماجها أمام عين منتبهة - تلك العين التى «تصفى» - فى كتل استيهامية فيها سيكون ممكناً أن نعزل عن طريق التصفية نواة لاشعورية. هذا ما قيل، لكنه لا يكفى: فبعمله فى إطار العمليات الأولية، يعالج اللاشعور الكلمات على أنها أشياء، ويدخلها قسراً إلى إطارها المادى (الأصوات، الخطوط) قبل أن يستعملها كموضوعات ثقافية (مفردة ومعقدة)، من الملائم، إذن، مراقبة المدلولية. وهل سنقوم أيضاً بتراكب أسماء الأعلام (وهى خالية مبدئياً من المعنى)، وتكرارات الفونيمات (الجناسات الاستهلالية - الحاكيات - الضعيفة) وآثار الطباعة (حروف بارزة، حروف مائلة، بياضات) دون أن ننسى البعد التركيبى للدال: إن الاقتران التضمينى والتبعية يخضعان لإيقاعات متميزة ويخلقان روابط ذات حدة مختلفة، وأزمنة وأصوات الفعل تتستر بألوان متغيرة، وحروف التعجب تتحايل على الانفعالات، وحتى نفس القارىء، يأتى مستثمراً فى تقطيع النص.

#### ٤ - إنجازات وتصورات:

كل هذا نجده مطبقا بفرنسا فى الكتب والمقالات الحديثة، التى ينبغى أن نسجل ونتأسف على عددها المحدود: إن ضرورة امتلاك كفاءة مزدوجة أمر يحقق انتقاءً سيئا، ودون أن يتعلق الأمر بإنشاء قائمة للفائزين، هذه بعض الأسماء التى يبدو أن لها دلالة (المرجعيات المذكورة فى البيبلوغرافيا فى آخر الكتاب بعد الخاتمة). وهنا يفرض هذا التحديد نفسه مقدما: بين كل الذين يعملون إذن فى غياب المؤلف (١٤)، لا توجد أية روابط أخرى إلا الشخصية والمتفرقة، فلا «مدرسة» ولا مجلة متخصصة. بل كانوا ولا يزالون منعزلين أى أنهم جنود غير نظاميين، ينقصهم التكوين المتجانس، وهم بدون مفترضات نظرية مشتركة، فكل واحد منهم يعيد ابتكار منهجه، وأحيانا فى كل مناسبة، الأمر الذى يسمح بفيض فوضوى ملائم للابتكار لكنه أقل قدرة على إحداث حساسيات. وما ينقص أكثر، فى الحقيقة، هو المقترحات النظرية والبرامج المنهجية المطابقة. ولدينا إحساس بوجود فجوة بين جسارة التفسيرات أو القراءات وتواضع التصورات.

بيد أنه إذا كان لابد من ذكر نقاد مشهورين، فلنتعرف بأن شهرتهم قد تأسست فى مكان آخر: فرولان بارت، مثلاً، الذى نهض باتجاهات نظر «قبل - مورونية» فى مؤلفه «ميشلى بنفسه» (سوى ١٩٥٤) - وهو يبحث كما يقول عن «الأفكار القهرية»، وفى مؤلفه «عن راسين» (سوى، ١٩٦٣) سيتميز بطريقة واعدة عن مورون بهذا التصريح الجريء فى ذلك الوقت: «إن التحليل المقدم هنا لا يخص إطلاقا راسين، بل البطل الراسينى فقط: إنه يتجنب الاستدلال من الأثر إلى المؤلف ومن المؤلف إلى الأثر» (ص ٩)، بعد ذلك بدأ يشق لنفسه شيئا فشيئا طريقا آخر. وفى قراءته المتقنة لقصة سارازين (فى مؤلفه: س/ ز، سوى ١٩٧٠)، لن تساهم المفاهيم التحليلية إلا مساهمة تكميلية، موزعة بين «الشفرات التأويلية» و «الشفرات الرمزية». إنه يستدعى القاموس اللاكانى لكى يطوِّعه، ويجمِّده فى لغة واصفة، وفى النهاية، يبدو اللاشعور كأنه فقد فى نظره كل قدرة على قلب النظام لصالح استتيقا المتخيل (فى مؤلفه: رولان بارت بقلم رولان بارت، سوى ١٩٧٥). ويبقى أن

بارت كان من الأولين، وفي المستوى الأول، الذين تكلموا اللغة النفسانية «كأنها لغة طبيعية»، وكأنه ليس بوسع الناقد، ذلك الإنسان الأمين، أن يتجاهل هذه اللغة في هذا الثلث الأخير من القرن العشرين.

أما مسار سيرج دوبروفسكى فقد كان نوعاً ما معكوساً: لقد جاء من مكان آخر (من الوجودية السارتريّة) لينتسب إلى التحليل النفسى، ويقدر كبير من التشدد. إن الكتاب الرئيسى الذى خصصه لدراسة «الكتابة والاستيهام عند بروس» (هذا هو العنوان الفرعى لكتابه: «La Place de la Madeleine» دار ميركورد وفرانس، ١٩٧٤) يريد أن يكون - وهو كذلك - «بحثاً نفسانياً» لتجربة لامدلين: «أضيف على الفور: للنص. وأترك للآخرين بروس وشذوذه الجنسى فى سلة المهملات. وكما فعل فرويد أمام غراديشا لينسن، فنحن أمام كتاب، ولا شئ غيره. وهذا كافٍ بإسهاب» (ص ٢١). إن هذه القراءة تعمل (تغلى وتتقدم)، وتنصب على «أدبية الدليل» لإسنادها إلى الرغبة، وترهف السمع إلى الاستيهامات لأجل إدراجها فى «عصاب»، وتدعو النقد النفسانى إلى أن يصير «شعرية اللاشعور».

يقودنا بروس ثانية بشكل ما، وهو ذو الأثر العظيم الذى قام بالضبط بإخراج كتابة أثر عظيم، إلى مشروع أوتوبيوغرافى، ولهذا لن نعود إلى روسو: إن چان ستاروبنسكى وفيليب لوجون (١٥) يعتبران من هؤلاء النقاد الذين يعبرون، كما رأينا ذلك، «بكل تلقائية» بلغة فريد، ولو أنهم متعدّدو اللغات. وعندما نترك جانباً هذا الخطاب الأدبى الخاص عن «اعترافات» روسو حيث يحيل محفل التلفظ صراحة إلى الكاتب، فإننا سنصادف أعمالاً من أنواع جد متنوعة. هناك دراسة المتوالية الروائية: چان بيم «الفرسان الثلاثة»، وريشارد دوران - يوكيل لـ «ملابس السوداء» لبول فيقال، وهناك دراسة حافز فى أثر ما: چان بلمان - نوبل عن «أشجار البرتقال» فى «شترية بارم»، وميشال - فرانسوا ديميت عن «امرأة - الحجر» عند لودفيج تايك، وهناك دراسة القصيدة: چان بيم لقصيدة بودلير، وايف كوهين لقصيدة هوجو وميشو، وهناك دراسة الجنس: چان بلمان - نوبل لحكايات جول فيرن وتيوفيل غوتى، وهناك قراءات للروايات: چان بيير كورنيل لچان لوران،

ونوامى شور وأندرى تارج لموياسان.. أخيراً، ونشير إليه بسبب دقة اهتماماته المنهجية، نذكر مارسيل مارينى لمقالاته التى خصصها لـ«شياطين» و«الكولونيل شابير».

لا يتعلق الأمر هنا إلا بمسار تمثيلى، لبعض الأعلام الذين أبرزوا الثغرات (المسرح؟ المحاولات؟ النصوص السابقة على القرن ١٩؟ .. إلخ). ولهذا لا يمكن أن نقف بأحسن شكل إلا عند مقال منشور مؤخراً من طرف الروائى والناقد برنار بانكو فى عدد « Du secret » من المجلة الجديدة للتحليل النفسى (العدد ١٤ - ١٩٧٦م) وأعيد نشره فى كتاب: « Comme un chemin en automne » غاليمار (١٩٧٩م). وموضوعه الصورة فى سجادة هنرى جيمس ويحمل كعنوان ذلك الحرف الإغريقى المكتوب بشكل بارز «*ν*». وهذه خطوطه العريضة اعتماداً على هذه الاستشهادات:

«هناك انحراف خاص بالمحكى. وأشك شخصياً فى أنه كان يوماً بإمكان أية رواية (....) أن تكون «مبرمجة» مسبقاً، من ألفها إلى يائها، من طرف مؤلفها. وأشك فى ألا تكون كتابة «قصة» هى أيضاً قصة الذى يكتبها، أنها لا تشكل إلا مغامرة بطرقاتها» (ص ٢٥١).

«لن أعرف ما أريد قوله إلا بعد فوات الأوان (....) أكتشف، وأنا أكتب، ما أعرفه قبلاً (.....) فالعملية تنجح فقط وإذا فقط (...) لم أستطع قول أى شىء آخر غير الذى قلته، وإذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله، مع أنى أجهله (....) إن هذه الحركة المزدوجة للخطية (الاكتشاف) وللتدوير (الاستكشاف) يمكن أن تتقدم فى شكل «أوميغا» بخط بارز. فالخطان الأفقيان يعينان الخطى (من الألف إلى الياء). والخط الذى يشكلانه هو تقريباً متصل. ومع ذلك، من هذا إلى ذاك، توجد قطيعة (...) وعلامة الدائرى، التقوس الذى يشخص الدورة التى من خلالها يصل المحكى، منطلقاً من الاكتشاف، منتهاياً إلى تكرار بدايته الخاصة، إلى الانغراز فى مكانه» (ص ٢٥٢). إن المعنى السرى للأثر «لا يشكل عمقا ينفصل عنه المحكى، ولا لحمة تضمن تماسكه الداخلى، كما أنه ليس بتاتا مجموعة الدلالات (المستخرجة بمختلف



القراءات النقدية) إنه إذا أمكننا القول، تقوَّسها الذى به تشكّل وتعيّن نظاماً: تقوَّس الأوميغا. ولهذا تكون كل محاولة لتسميته مشروعة وغير مجدية فى نفس الوقت، (ص ٢٥٥).

وفضلاً عن ذلك، فالكاتب، وهو ضحية الوهم يعبر عنه، «قد يتصور أنه يفضى لنا بالأسرار، بسرّه (...) والنتيجة لن تكون أبداً اعترافاً يمكن قراءته من خلال تنميقات ومواريات النص، ولهذا السبب فإنه داخل الأثر لم يعد الكاتب هو الذى يتكلم، إنه، نوعاً ما، النص نفسه - هذا النص، منفلقاً على نفسه، يبعد الكاتب (...) . فكما أن الحلم هو، حسب فرويد، حارس النوم، يمكننا القول إن النص هو حارس الاستيهام، وأنه يضمه، ويلحقه به ويستعمله لكى يجعل منه جوهره الخاص، فاصلاً إياه بهذا عن حياة المؤلف.

ومن هنا، فإن النقد النفساني لا حظوظ له فى الوصول إلى موضوعه الحقيقى إلا إذا انطلق من فرضية لا شعور النص (...)» (٢٥٧).

عندما نُخضع للتأمل هذه الملامح التى تخص تحليلاً هو فى نظرى «جوهري» (والذى، وإنْ وضّحناه جيداً، لم تعمل المائة صفحة السابقة إلا على شرحه قبل الألوان)، فإننا سنقف هنا، عند العبارة الجوهريّة، وربما التدشينية، لاشعور النص (١٦).

منذ أواسط الثمانينيات، حاولت تمديد هذا المنهج بالارتكان، بنظام، إلى فكرتين: أولاً، سيكون الأخذ بعين الاعتبار إسهامات تداولية الخطاب أكثر حكمة من الأخذ بإحراجات لسانيات الدليل، لأن ذلك سيسمح بالتعرف على أهمية التلفظ (وخاصة قطب «التلفظ إليه» الذى يتسلم المفوضات). ومن بعد، ينبغى على كل ناقد أن يجد لنفسه كتابة حقيقية، أن يجد أسلوبه: يجب على هذا القارئ، الذى يسبح فى النص لأجل الإصغاء إلى عمل لا شعورى، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشف فى نفسه الوسائل (التواطؤ، اللعب، الفكاهة....) لإعادة إلقاء هذا العمل فى لا شعور قرائه الخاصين. وهذا المجهود هو ثمن - الاعتمال - ينبغى دفعه لا فقط من أجل أن يدفع الأثر إلى أن يهذى بل لأن، إذا أردنا، يبقى النص يهذى.

## هوامش الفصل السادس:

(١) - ينبغي أن يفهم قَصْدنا: نحن لاننكر أهميته (وبالأحرى وجوده)، ولا يتعلق الأمر بالقراءة بدونه: ١ - إنه موجود دائماً ومسبقاً ضمن «الرحم الانفعالي» (غرين) الذي تنشط القراءة في حضنه، سواء أردنا ذلك أو لم نرده. ٢ - ومن الصعب عملياً بالنسبة إلى هذا القارئ المحترف الذي هو الناقد أن يتجاهله، وأن يتصرف كأنه لا يعرف عنه (أى) شيئاً. بل يتعلق الأمر، ما أمكن ذلك ومنهجياً بـ «نسيانه» ساهرين على ألا يعود، تماماً كالمكبوت اللاشعوري، فالأمر يتعلق بإنكاره كموضوع رؤية (حضور، أو روح، أو أخ - أب - ابن،... إلخ).

(٢) - مازالت تنقصه التسمية الملائمة: «القراءة النفسية»؟ «القراءة التحليلية»؟ التحليل النصي؟ ومنذ أعوام اعتمدت أنا بالذات مصطلح «التحليل النصي» (أحيل إلى كتابي - ما بين السطور - ١٩٨٨).

(٣) - الأمر الذي يؤدي، بالاستغناء مؤقتاً عن «الشكل الجميل»، إلى تجريد الخطاب من مكافأة اللذة، أثر الإغراء الذي بفضلها يحول الفنان الانتباه الواعي بعيداً عن الإفرازات حيث تبرز الرغبة المكبوتة.

(٤) - لننسل بمنحه بعض الهوامش أو الأصدا: شاعر - بيت شعري وحيد - آلة موسيقية بوتر واحد، أصدا:

Cor d'eau / cprys d'eau, trompes demer (coquilloques loruiss auts de ressac) / trompes (de fallope) de m'ere, cordon ombilical, naissance.. marines, amnios / venus sortant des eaux, etc.

(٥) - روني ماجور - الحلم بالآخر - أوبيي مونتيني. ١٩٧٧م.

(٦) - الأمر الذي يدفع كذلك إلى القول - وقد تحدثنا عند ذلك عن ضرورة التكوين التحليلي من أجل التفسير - بأن الناقد هو هذا القارئ الذي يزعم (علانية وبكل صراحة) أنه «عادي في إطار جمهور معين، والذي يتباهى بامتلاكه ردود أفعاله نموذجية بالنسبة إلى معدل قرائه الخاصين..

(٧) - جاك حسون في، اختلاف التحليل النفسي لثيمة سلالية لـ: هـ فون كليست، ضمن - Ro mantis - عدد ٨ نونبر ١٩٧٤، ص - ٥٤.

(٨) - م. مسعود و. ر. خان في «من العجز إلى الانتحار»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - غاليمار، عدد ١٩٧٥ - ١١، ص ١٥٥ - ١٨٠.

(٩) - يمكن البحث عن قراءة نموذجية أخرى، رغم أن الأمر لا يتعلق تماماً بنص أدبي (لكن يالها

من خصوصية شعرية!) مراعاة لإلحاحه على «الحرف» - الذى يعنى فى مفهومه اللسانى الظاهر ذلك الدال الصوتى - الخطى - فى «R'ève 'a la licorve» الذى قام سيرج لوكير بتحليله فى كتابه «التحليل النفسى» سوى ١٩٨٧، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ص ٩٧ - ١١٧.

(١٠) - نحيل إلى «قراءة ليريس». كلانكسيك ١٩٧٥م. وإلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى السابق الذكر، ص ٢٤٥ - ٣٠٧، وأنا أيضا» سلسلة «شعرية» سوى ١٩٨٦، ص ١٦٤ - ١٨٠. وحول لتريس هناك مسبقا دراسة لأحد المحللين: جان بايتست بونتاليس فى كتابه «بعد فرويد» جوليار ١٩٦٥، ص ٣٠٠ - ٣٢٤ وقد غيّرت وجهة هذا النوع من القراءة فى «بيوغرافيات الرغبة»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٨ م.

(١١) - Ne citons que deux gloses, ici oblige'es: <<p'ere - perp'etuel pet de reptil>> et <<psychanalyse - lapsus canalise' ou moyen d'un canap'e - lit.>>

(١٢) - چان بلمان - نويل. «التحليل النفسى لحلم سوان؟» مجلة - شعرية» عدد ٨، دجنبر ١٩٧١م، وظهر فى كتابه. «نحو لا شعور النص»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٧٩، ص ٢٩ - ٦٣.

(١٣) - چان بلمان - نويل: «النص ما قبل النص»، لاروس، ١٩٧٢، ص ١١٤ - ١٣٠، و«قراءة نفسانية لوسخ قصائد: صيف بول فاليرى» فى كتاب «دراسات فى النقد التكويني»، فلاماريون، ١٩٧٩ ص ١٠٣ - ١٤٩، وكذا عدد ٥٢ من مجلة «الأدب» الفرنسية، دجنبر ١٩٨٣م.

(١٤) - نشير هنا، مراعاة لنوعيته، إلى العمل ذى الطابع الهجين الذى يلفت النظر فى مونتاجه نفسه، وعن قصد: أندرى غرين وهو يدرس عمل - بوشكين «La dame de Pique» (المجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ٤، ١٩٧١) كان يستهدف أولا، من خلال عنوان داخلى «دروس النص»، قراءة المحكى قراءة جدّ ملائمة، ثم يشرع - «من نص لآخر» - فى بحث لمواجهة النتائج المحصل عليها مع الرواية العائلية للكاتب الروسى. ولكل قارئ أن يجنى الرحيق من المكان الذى يناسبه.

(١٥) - نضيف مقالين لـ: ف. لوجون، أحدهما سابق والآخر لاحق لـ «الميثاق الأوتوبيوغرافى»: هناك مقال عن بروسست «الكتابة والجنس» فى مجلة أوروبا «فبراير - مارس ١٩٧١، ومقال عن روسو «المنشطة المكسرة» مجلة «شعرية» - عدد ٢٥، فبراير ١٩٧٦م.

(١٦) - يعبر بـ . بانكو للمحلل أندرى غرين هذه الصيغة المقترحة فى «الصورة داخل السجادة» (القرين والغائب - مجلة «نقد» (عدد ٣١٢ مايو ١٩٧٣، ص ٤٠٤)، والأمر الذى له دلالة هو أن نفس العبارة يتم تطويرها فى نفس المرحلة من طرف الناقد (چان بلمان - نويل فى «النص ما

قبل النص» ص ١٣٠): فهذا الميلاد المزدوج - مختلف الاقتران - يبرر ضرورة الوصول إلى هنا في هذه اللحظة أو تلك. ومن الواجب كذلك وبالخصوص، التفكير من الآن في الانطلاق والاستمرار.... وهذا ما حاولته، وقد صار مفهوما، في «نحو لاشعور النص»، ويتحدد الفكرة، في ملاحظاتي المنهجية في كُتبي «غرايثا بالمعنى الحرفي»، «الحكايات واستيهاماتها»، «ما بين السطور».

## خاتمة

«لكن لنوقف شرحنا، وإلا لجازفنا بأن ننسى أن هانولد

وغراديثا هما إلا من خلق روائى»

(آخر جملة لفرويد فى «الهديان والأحلام، فى غراديثا - لينسن).

كيف نختم، مادام الأمر يعنى أن نعين توقفاً داخل سير متواصل، فى درب يبدو أننا أتينا بالضبط على عبور ممر منه شائك؟ سنقوم بتبين الوضع بكثير من اليقين فى السنوات أو العقود القادمة. وبالنسبة إلى أهمية وصدى الشكل الذى أثرناه، فإن طول البيبلوغرافيا سيعبر عنهما بشكل أطول من أى ملخص. ما يمكن أن نقوم به الآن هو أن نعود شيئاً ما إلى الوراء بإعادة وضع موضوع وصفنا فى سياق واسع.

ينبغى أولاً التذكير بأن هذه النظرية الشاملة قد لعبت قصداً لعبة النفسانى والأدبى برفعهما إلى منزلة المسلمات، ومعالجتهما كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدل. وهذا يقودنا إلى القول بأننا قمنا على الوجه الصحيح بنوع من المؤسسة النظرية - التى تبدو ضرورتها فرضية للعمل.

لقد قمنا، إذن، بتحديد التحليل النفسى، واعتبرناه، فى اتجاه قريب جداً من فرويد والفرويديين الجدد، مجهوداً يسعى، داخل تصور مادى، إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور، ونظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة (والكاتبة). لقد كان اختباراً. ونحن نعلم بوجود مواقف مختلفة بهذا الصدد - علم نفس الأعماق (يونج) يستأصل الرغبة الجنسية، وعلى منحدر آخر يسعى التحليل السكيزوفرنى (دولوز وكاتارى) إلى إزالة نواة الذات، ولا يتعلق الأمر بـ «متغيرات» التحليل النفسى، بل بتصورات أخرى عن الواقع اللاشعورى، وأن يكون ممكناً مقارنة الأدب من خلال وجهات نظرهم الخاصة أمر لا شك فيه: يكفى أن يتحقق هذا على أسس واضحة، وبطريقة خالية من اللبس. إن موضوع الأرتوذكسية يصير مشكلاً باطلاً

من اللحظة التي نضع فيها التحديدات مع استحضار الأسماء. هكذا: إن التحليل النفسي، هو تيار فرويد وأولئك الذين، وهم متمسكون بمبادئه، ينتسبون إليه. ويمكن «الفرويديين» أن يتلاعنوا فيما بينهم، ولناقشاتهم وأحياناً لنزاعاتهم جوانب إيجابية وخصبة. وهنا أيضاً قمنا باختيار، في اتجاه الدقة اللاكانية، وبحذر، ولا ينبغي أن ينشغلوا بأولئك الذين ينطلقون من فكرة أخرى عن اللاشعور، «النموذج المثالي» أو «الآلى»، ولا أن ينقادوا إلى الاختلاط بهم.

إذا كنا قد حددنا بكل صرامة تيارنا النفساني، فإننا لم نحدد إطلاقاً مفهوم الأدب. وهذا لا يمنع أن ممارستنا تنتسب إلى إيديولوجية معينة، لسبب هو أنها تعزل قسماً من اللغة، متكلماً أو مكتوباً، بعيداً عن السلطة العامة للكلام وللكتابة، والتي ليست «عامة»، كما نعتقد. إننا نزعم أن «الأدبي» يوجد بالبداهة والضرورة التاريخية، بنفس بداهة جغرافية أو تشريح إنسانيين. لا شيء أقل إقناعاً، نعرف ذلك جيداً. ولا يتعلق الأمر ببساطة بالقيام فقط بإشارة إلى النتائج السياسية وإلى الشروط الاقتصادية لخبرة تحليلية في مجتمعنا (الغربي، بل الفرنسي). إن الأمر يتعلق باستحضار مجال أوسع للتفكير - حيث يمكن للسيمياء التحليلية (جوليا كريستيفا) أن تصلح راية للتوحيد - يكون موضوعه «أنماط الدلالة» على اعتبار أنها تعكس وتسمح بتأسيس لغة هي فرويدية واجتماعية في نفس الوقت، على اعتبار أنها تحولت مع الذات و التاريخ، وهذا التفكير ينحصر في مستوى آخر، فهو يستدعي فرويد وفي نفس الوقت يستدعي ماركس، وسوسير، لأجل أن ينفصل خطاباتهم. وفي الحدود التي يبدو فيها أنه يدرك التاريخ على غرار النفس (وبالتبادل؟)، فهو يستخدم اللاشعور كنوع من النموذج القياسي، الذي يسمح بصياغات استعارية إيحائية ومشاركة. إن دراسة اللغة كممارسة بيشخصية، دالة وفعالة بنفس طريقة العقلية الاقتصادية للمال - العمل داخل الصراعات الخفية التي يبنى عليها «المجتمع» (أىكون المستثمر كـ - المكبوت؟) وأن معالجتها في نفس الحركة على أنها ظاهرة ضمشخصية، مع احتمال تفكك مفهوم معين لـ «الذات»، سيعنى أن ندخل النظرية الفرويدية في أحوال تاريخية وفي تبديل إبستمولوجي.



ومثل هذا المشروع، مهما فكرنا فيه، يتجاوز بشكل واسع مشروعنا إلى حد يجعله غير قابل للإدراك (١).

وهذا لا يعنى أننا نجهل سلطة الإيديولوجيا، وبالأحرى ثقل التاريخ، بل يعنى أننا قررنا العمل على مستوى أقل طموحا، داخل سياق علمى لحقل حيث التاريخى لا يظهر ولا يتصرف إلا كثقل لغوى وكإرث رمزى. والمبدأ الذى يقوم عليه مشروعنا هو أنه توجد اليوم نظرية للاشتغال النفسى تبدو إجرائية، وأنه توجد اليوم مجموعة من ممارسات الكتابة هى فى نفس الوقت قديمة ولا تزال سارية المفعول، وأنه بإمكاننا بشكل مفيد دراسة الثانية على ضوء الأولى. وإذا كان هناك فى الداخل شكل للطهارة، ملائم قدر ما هو مؤقت فينبغى أن نرى فيه الشرط النظرى، وإلا التطبيقي، للقراءة النفسانية للنصوص الأدبية: من الأفضل أن نشتغل بأيد أكثر نظافة بدل الاشتغال بالأيادى الوسخة أو، كما قلنا، بدون أيادٍ على الإطلاق.

إن اللاشعور هو أن يُحكم علينا بأن نكرر ماضيا لا نتذكره، وأن نأخذ كذكريات ما لن يتكرر أبداً فى شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخيل (بعيدا عن التقنى والتربوى)، التى تعيد صياغة هذا الماضى الذى يهتز من الحقيقة السرية والتى هى نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره. إن قراءة التخيل بالنظر النفسانى تسمح فى الوقت نفسه بمنح النصوص بعداً آخر وبملاحظة الكتابة فى تكوينها وفى اشتغالها. والنشاط الأدبى يفوز من ذلك بنظام معنى إضافى وبالإعتراف به منتهكا باعتباره عمل الآخر. والبنىات الكونية والخصوصية التى لا توصف تجد نفسها هنا مثمّنة بالكثير من الدقة، ومن ثم بالكثير من العدل.

هل ينبغى البحث فى مكان آخر عن حجج تبرر استعارة نظارة فرويد الممتازة؟ أليس المهم هو تنظيفها بعناية، وأن نحسن وضعها على الأفق؟

## هوامش الخاتمة:

- ١ - نحيل أيضا إلى وجهة نظر ليو برزاني في: بولير وفرويد، سلسلة «شعرية»، سوى ١٩٨١م.

## معجم المصطلحات:

Affect - Affectivité

الانفعال - الانفعالية

الانفعال: حالة انفعالية تكون في مجموعها موطن كل الإحساسات الإنسانية...  
والحال أن هناك تشويشاً بين مفاهيم الانفعال والغريزة والقلق (L'affect, Pulsion, Angoisse) سواء عند س. فرويد أو عند ج. لاكان.

Analysant - Analysé

المحلل

المحلل هو الذات الخاضعة للتحليل. ومصطلح Analysant يستعمل مع ج. لاكان محل مصطلح Analysé أو المريض Patient. وهذا المصطلح الجديد يبين بوضوح أن الذات لا تتوجه إلى المحلل لكي «يجرى لها التحليل»، فهو الذي يتكلف بمهمة الحديث والتداعي واتباع القاعدة الأساسية. دون أن يلغى هذا المسؤولية الخاصة للمحلل في تسيير المعالجة.

Analyste

المحلل

Auteur

المؤلف

Autobiographie

الأتوبيوغرافية

Automatisme de répétition

أوتوماتية التكرار

هناك في تمثيلات الذات، في خطابها، في سلوكياتها، في أفعالها وفي الأوضاع التي تعيشها، شيء ما يعود باستمرار، أغلب الأحيان دون علم منها،.... وهذه العوذة أو هذا الإلحاح يظهر في شكل أوتوماتية.

Autre, Autre

الآخر

هو الموضع الذي يحمر فيه التحليل النفسي، فيما وراء الشريك المتخيل، ما يحدد الذات مع أنه سابق لها وخارج عنها.

Code	شفرة
Conceptualisation	مفَهمة
Condensation - Verdichtung	التكثيف
<p>هى الإوالية التى بواسطتها يركز التمثيل اللاشعورى عناصر سلسلة من تمثيلات أخرى. والتكثيف، بعمله الإبداعى، يبدو جديراً بإبراز الرغبة اللاشعورية، لأنه يتمكن بفاعلية وإبداعية من تعطيل الرقابة، مع أنه من جهة أخرى يجعل صعباً قراءة ظاهر المحكى.</p> <p>ومن منظور چاك لاكان، فالتكثيف يشبه بـ «فيض فى الدوال»، وهو أقرب إلى الاستعارة.</p>	
Conscience	الوعى - الشعور
<p>فى أول طوبيقا عند فرويد، الشعور هو موضع النفسية الذى يمكن أن يعتبر معادلاً لعضو من أعضاء الحواس.</p> <p>لكن هذه العبارة تحيل إلى العديد من المعانى تسمح الألمانية بتمييزها على عكس الفرنسية. ففي الإنجليزية: عبارة Consciousness تعنى حالة شعورية، وعبارة - Awareness تعنى الضمير. وفى الألمانية نميز: ١ - Bewubtsein وهى عبارة تشير عند فرويد إلى الوعى وإلى الشعور فى نفس الوقت. ٢ - Gewissen: وهذه العبارة تعنى الضمير.</p>	
Conte	حكاية
Contre - Transfert	تحويل مضاد
<p>مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل، وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير.</p>	
Critique Psychanalytique	النقد النفسانى

هو عملية مميزة للعمليات الأولية، بواسطتها تنفصل كمية من الانفعالات عن التمثيل اللاشعوري الذي كانت ترتبط به، وتسير نحو الارتباط بتمثيل آخر ليس له بالتمثيل السابق إلا روابط ترابط أقل شدة، إن لم تكن طارئة. وهذا التمثيل الأخير يستقبل، من ثم، شدة ذات أهمية نفسية، بينما التمثيل الأول المنقول كأنه مكبوت من جراء هذا الفعل وهذه العملية يعتبرها چاك لاكان مجازا مرسلا m'etonymie

هي نقصان يسجل داخل الكلام، وهي بصمة الدال على الكائن المتكلم.

نعتمد الترجمتين أعلاه الأولى يستعملها مصطفى صفوان في ترجمته لكتاب فرويد «تفسير الأحلام»، والثانية يستعملها ج. طرابيشي في ترجماته لمؤلفات فرويد.

وهي تعين الطور الثاني من عمل الحلم بعد عمليات التكثيف والنقل والتمثيل، وقوامها إخراج المضمون الظاهر للحلم إخراجا منطقيا.

هو مجموع غرائز الحياة في النظرية الفرويدية. هو إله الحب عند اليونان. وهو مبدأ النشاط ودليل الرغبة، طاقته الليبيدو بالنسبة إلى التحليل النفسي ونقيضه هو تاناتوس إله الموت عند اليونان ومجموع غرائز الموت في النظرية الفرويدية.

بالنسبة إلى س. فرويد، الاستيهام هو تمثيل، سيناريو متخيل، للشعور أو لما قبل الشعور أو للا شعور. وهو يستلزم شخصية أو عدداً من الشخوص ويقوم بإخراج مشهدي للرغبة بشكل أكثر أو أقل تنكراً.

الاستيهامية Fantasmatique (La)

الهيرمينوطيقا - التأويلية Herm'eneutique (La)

مثلة Id'ealisation

تقمص Identification

هو تمثل ذات أخرى ينتج عنه أن الذات الأولى تتصرف كالذات الأخرى..

لا شعور Inconscient

هو المحتوى الغائب في لحظة معينة من الوعي، ويوجد في مركز النظرية النفسانية.

وحسب الطوبيقا الأولى، ففرويد يسمي اللاشعور المحفل المكون من عناصر مكبوتة ترفض النفاذ إلى محفل ما قبل الشعور - الشعور. وفي الطوبيقا الثانية تصف عبارة اللاشعور محفل الـ «هذا» Le Ca، وتنطبق جزئياً على محافل الأنا والأنا الأعلى.

وبالنسبة إلى التحليل النفسي المعاصر، فاللاشعور هو موضع معرفة مكونة من مادة لفظية خالية في حد ذاتها من الدلالة، ومنظمة للتلذذ وضابطة للاستيهام والإدراك ولجزء أكبر من الاقتصاد العضوي.

وبالنسبة إلى لا كان، هناك قاعدتان تحكمان مفهوم اللاشعور:

- اللاشعور هو خطاب الآخر - اللاشعور مبين كاللغة.

مأسسة Institutionalisation

تفسير Interpre'tation



هو تدخل المحلل سعياً إلى إبراز معنى جديد فيما وراء المعنى الظاهر الذي يمكن أن يقدمه أحد خطابات الذات.

Inquietante etrangete

الغربة المقلقة

إن الغريب المقلق هو كل ما ينبغي أن يُخفى لكنه يظهر. هو هذا الشيء الذي يفاجئنا مع أنه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه يعتبر جزءاً من الداخل، هو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن ومن أجهة أخرى هناك أشياء لا تبدو غريبة مقلقة في التخيل، لكنها تصبح كذلك لو حدثت في الحياة. وفي هذا الإطار يدرس س. فرويد التخريفات والأشباح والأشياء الجامدة التي تتحرك..

Jouissance

تلذذ - متعة

Legende

أسطورة

Libido

الليبيدو

كلمة لاتينية الأصل تعني النزوة، الهوى، الشهوة، الشهية، الحاجة الطبيعية، إلخ، ظلت تعني عند فرويد قوة الغريزة الجنسية، والطاقة الجنسية، وحددها يونج بأنها طاقة نفسية حيوية.

Literature

الأدب

يعرفه جان بلمان - نويل في مقدمة هذا الكتاب بأنه هو هذا الذي عن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم، فبشيء فقط كالأدب يمكن للإنسان أن يسأل نفسه وقدره الكوني واشتغاله الاجتماعي والذهني.

والخطاب الأدبي يفوض قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط وبالضبط ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله، فهو ليس رسالة محمّلة بمعنى واحد واضح، بل هو يمتلك سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فالكاتب يتحدث عند الكتابة عن أشياء لا يعرفها بدقة.. يعني أن المعنى يكون فائضاً في النص، هذا الذي

لا يحيى إلا إذا احتوى فى دواخله على شىء من اللاشعور.

Manque نقصان

Motif حافز

Mecanisme ميكانيكية

Mythe خرافة

Nom - du - P'ere اسم الأب

نتاج الاستعارة الأبوية الذى يسند الوظيفة الأبوية إلى المفعول الرمزي لدالّ خالص والذى فى وقت لاحق. يعين كل ما ينظم الدينامية الذاتية مسجلا الرغبة فى سجل الدين الرمزي.

Narcissisme النرجسية

حبّ يقود الذات إلى موضع جد خاص، هو الذات نفسها

Objectal موضوعانى

الموضوعانى Objectal وليس الموضوعى Objectif. والعلاقة الموضوعانية هي علاقة الذات بموضوع خارجى بالنسبة إليها، والمواضيع فى هذه العلاقة الموضوعانية ليست هي الأشياء، أو ليست هي الأشياء وحدها، وإنما أيضا الأشخاص ومن ثم فإن الليبدو الموضوعانى هو الليبدو المنصب على شخص آخر، على حين أن الليبدو الأبوى هو الليبدو المنصب على الذات.

Oeuvre أثر - آثار

pathographie الباتوغرافية

Perlaboration الاعتمال

هو عمل، غالبا طويل وشاق، مرصود لتجنب أن لا يفرق المحلل فى المقاومة ويرفض الاعتراف ببعض التفسيرات.



Semanalyse	السيمياء التحليلية
signe	الدليل
Signifiante	المدلولية
Signifié	المدلول
Sub - conscient	ما قبل - الشعور
Subjectivité	الذاتية
Sublimation	الإعلاء
ميكانيكية تركز إلى أنّ نشاطا غريزيا يحول عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية، ونحو أشياء مثمّنة اجتماعيا .	
Surmoi	الأنا الأعلى
symbolique	رمزي
Tabou	محرم - تابو
Thématique	ثيمائية
Théorisation	صوغ نظري
Transnarcissique	عبر - فرجسي

## أعمال س. فرويد:

- ١ - Abre'ge' de psychanalyse- (1938) puf, 1970.  
وهذا العمل ترجمه جورج طرابيشي إلى العربية تحت عنوان «مختصر التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٢ - L'Avenir d'une illusion (1927), puf., (1932), 1971.  
وهذا العمل ترجمه إلى العربية جورج طرابيشي تحت عنوان «مستقبل وهم»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٣ - Cinq lecons sur la psychanalyse. (1904, 1909) Payot (1950), 1971.  
ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «خمسة دروس في التحليل النفسي» منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٤ - Cinq psychanalyses (1905- 1918) Puf (1954). 1970.  
De'lire et re'ves dans la "Gradiva" de jeusen (1907)
- ٥ - NRF (1949), 1971. novalles traductions 1986.  
- ترجمه نبيل أبو صعب، وراجعه صياح جهيم تحت عنوان «الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لجنسن»، منشورات وزارة الثقافة بدمشق.
- ترجمة ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الهذيان والأحلام في الفن»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٩٧٨، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.
- ٦ - Essais de psychanalyse - (1915 - 1923), Payot (1951), 1971 .
- ٧ - Essais de psychanalys applique'e - (1906 - 1923). NRF (1933), 1971.
- ٨ - Inhibition, sympiome, angoisse (1926), puf (1951), 1968.  
ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الكف، العرض، الحصر»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
- ٩ - L'Interp'etation des re'ves - (1900), PUF, (1926), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية مصطفى صفوان وراجعه مصطفى زيور - تحت عنوان «تفسير الأحلام» مجموعة - المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي، بإشراف الدكتور مصطفى زيور - دار المعارف - القاهرة.

١٠ - Introduction a' la psychanalyse - (1915 - 1917), Payot (1951). 1973.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «مدخل إلى التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، لبنان.

١١ - Malaise dans la invilisation - (1929), PUF (1934), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «قلق في الحضارة» منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

١٢ - Mavie et la psychanalyse - (1925), NRF (1950), 1970.

- ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «حياتي والتحليل النفسي»، دارالطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

- وترجمه كذلك إلى اللغة العربية كل من الدكتور: مصطفى زيور والدكتور عبد المنعم المليجي، وقد ظهرت هذه الترجمة في مجموعة «المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي» تحت عنوان «حياتي والتحليل النفسي».

١٣ - Me'tapsychologie - (1915 - 1917), NRF (1952), 1968.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «علم ما وراء النفس»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٤ - Maise et le monoth'eisme - (1939) NRF (1948), 1971.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «موسى والتوحيد»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٥ - Le Mot d'esprit et sesyproports avec L'Inconscient (1905), NRF (1930), 1969.

١٦ - La Naissance de la psychanalyse - (1950). PUF (1956), 1973.

١٧ - N'evose, psychose et perversion - (1894 - 1924) PUF, 1973.

ترجمه ج. طرابيشي إلى العربية تحت عنوان: «العُصاب، الذهان، الانحراف الجنسي»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٨ - Nouvelles conferences sur la psychanalyse - (1932),



NRF (1936), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «محاضرات جديدة في التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

Psychopathologie de la vie quotidienne - (1901), Payot (1948), - ١٩  
1971.

٢٠. Le reve et son interpretation - (1901), NRF (1925) 1969.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «الحلم وتأويله»، منشورات دار الطليعة، بيروت - لبنان.

٢١ - Un souvenir d'enfance del. de vinci (1910), NRF (1927),  
1977.

٢٢. La Technique psychanalytique - (1904 - 1918), PUF (1953),  
1970.

٢٣. Totem et tabou - (1912), Payot (1947), 1971.

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الطوطم والحرام»، منشورات دار الطليعة بيروت - لبنان.

٢٤ - Trois essais sur la theorie de la sexualite' (1905) NRF, 1962.  
ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «ثلاثة مباحث في نظرية الجنس»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان، ١٩٨١.

٢٥ - vie sexuelle (1907 - 1931) PUF, 1970. La  
ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «الحياة الجنسية»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

ملحوظة: إن المرجعيات المعتمدة في الكتاب، من أعمال س. فرويد، تعود إلى التواريخ المسطر عليها هنا، وهي ترجمات قديمة أحيانا، ويحدث أن استشاداتنا تكون متغيرة قليلا بالنسبة إلى النص المعتمد - جان بلمان نويل.



## أعمال جان بيلمان - نويل:

- 1- "paul vale'ry devant la critique de notre temps" paris, garnier, 1971.
- 2 - "La texte et L'avant - texte", "L", Larousse, 1972.
- 3 - "La po'esie - philosophie de Milosz (essai sur une 'ecritur)" Bib liothe'que du xx<sup>e</sup> siecle" Klincksieck, 1977.
- 4 - "Vers l'inconscient du texte", "Ecriture", PUF, 1979.
- 5 - "Gradiva au pied de la lettre", "Le fil rouge", PUF, 1983.
- 6 - "Les contes et leurs fantasmes", "Ecriture", PUF, 1983.
- 7 - "L'Auteur encombrout (stendhal/ Armance)", "Objet", "Presses universitaires de lille, 1985.
- 8 - "Biographies du desir (stendhal, Breton, leiris)", "Ecriture", PUF, 1988.
- 9 - "Interlignes - Essais de textanalyse" "Objet", Presses universitaires de lille, 1988.
- 10 - "Le quatrieme conte de Gustave Flaubert", "Le texte R'eve", PUF, 1990.
- 11- "Diaboliques au divan", "Soupcons", Toulouse, Ed. Ombres, 1991.
- 12 - "Interlignes 2 (explorations textaualytiques)", "objet", Presses universitavires de lille, 1991.



# فهرست الكتاب

## صفحة

- تنبيه (المترجم) ..... ٥
- المقدمة: القراءة من خلال التحليل النفسى ..... ٧
- الفصل الأول: القراءة مع فرويد. .... ١٣
- ١ - ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسى؟ ..... ١٤
- ٢ - درس فى القراءة. .... ١٦
- ٣ - الكتابات الفرويدية. .... ١٩
- الفصل الثانى: قراءة اللاشعور. .... ٢٣
- ١ - عمل الحلم. .... ٢٤
- ٢ - حيل اللغة. .... ٢٨
- ٣ - اللعب بالكلمات. .... ٣١
- الفصل الثالث: أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه. .... ٣٩
- ١ - التمثيلات اللاواعية فى النص الأدبى. .... ٤٠
- ٢ - مكافأة اللذة والإعلاء. .... ٤٣
- ٣ - عن التقمص. .... ٤٦
- ٤ - «ألم» الكتابة. .... ٥٠
- ٥ - الورقة والأريكة. .... ٥٢
- الفصل الرابع: قراءة الإنسان. .... ٦١
- ١ - الإنسانى والرمزى. .... ٦٢
- ٢ - خرافات وحكايات وأساطير. .... ٦٦
- ٣ - النماذج والحوافز. .... ٦٩
- ٤ - الأجناس الأدبية. .... ٧١
- ٥ - نماذج أخرى. .... ٧٤

## صفحة

الفصل الخامس: قراءة الكاتب الإنسان	٨٣
١ - أن تُدرج في ما (مَن) تقرأه.....	٨٤
٢ - التحليل النفسي للمؤلف: الأسلاف الكبار.....	٨٧
٣ - النقاد النفسيون - البيوغرافيون.....	٨٩
٤ - مواقف النقد النفسي البيوغرافي .....	٩١
٥ - مشكل المؤلف.....	٩٣
٦ - حالة الأوتوبيوغرافية.....	٩٥
٧ - النقد النفسي، أو، شارل مورون، ١ .....	٩٧
الفصل السادس: قراءة النص.....	١٠٣
١ - «غراديفا» أهي خطوة الراقصة أم خطوة المتعبدة؟.....	١٠٤
٢ - التدخل في النص.....	١٠٦
٣ - من «الترايطات» إلى «التراكبات»، « مورون ٢.....	١١٠
٤ - إنجازات وتصورات.....	١١٣
خاتمة .....	١٢١
معجم المصطلحات .....	١٢٤
لائحة بأعمال س. فرويد.....	١٣٣
لائحة بأعمال جان بيلمان - نويل.....	١٣٧



رقم الايداع بدار الكتب  
٩٧ / ٨٩٥١

الترقيم الدولي I.S.B.N  
977 — 235 — 864 — 6









هذا الكتاب...

( التحليل النفسي - في تياره «الفرويدي» خاصة - فنُّ أكثر منه علماً،  
يستند إلى نظرية وممارسة، بلا تقنيات إلزامية أو شيفرات شفافة أو